ensayos/planeta
historia y humanidades

José S. Lasso de la Vega

De SAFO a PLATÓN

Los cuatro estudios que componen el presente volumen se enfrentan con otros tantos clásicos de la literatura griega antigua. En el primero, el autor acompaña a Safo a través de las siete estrofas de su celebérrima "Oda a Afrodita", en un análisis de sus menudos componentes, que son una suma de delicadezas, un documento admirable de psicología amorosa y, en definitiva, una clave preciosa para comprender la obra entera de la ilustre poetisa de Lesbos. En el segundo nos acerca a la obra de Heródoto, "padre de la Historia", haciendo ver la "modernidad" de su concepción de la objetividad histórica. El estudio sobre la comedia de Aristófanes la interpreta como una unidad de contrarios: la idealidad o fantasía, que era la vena

José S. Lasso de la Vega es catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y Director, en la misma, del Departamento de Filología griega. Ha sido Presidente de la Sociedad Española de Estudios Clásicos y forma parte del Consejo de Redacción de las revistas "Cuadernos de Filología Clásica", "Emerita" y "Estudios Clásicos", en cuyas páginas, así como en las de otras muchas revistas nacionales y extranjeras, ha publicado casi dos centenares de trabajos científicos. Autor de una docena de libros sobre temas filológicos de su especialidad y sobre aspectos varios de la tradición literaria clásica, une a su extraordinaria preparación científica un estilo literario de cuño personal y de gran nobleza, que le valió el Premio Nacional de Literatura (1971), obtenido con su libro **De Sófocles a Brecht,** publicado en esta misma colección.

Editorial Planeta

JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA

De Safo a Platón

EDITORIAL PLANETA BARCELONA

ensayos/planeta

DE HISTORIA Y HUMANIDADES

Dirección: JOSÉ M.ª JOVER ZAMORA y ANTONIO PRIETO

© José S. Lasso de la Vega, 1976

Editorial Planeta, S. A., Córcega, 273, Barcelona (España)

Cubierta: Hans Romberg (montaje, Gutiérrez Chacón)

Primera edición: octubre de 1976

Depósito legal: B. 40291-1976

ISBN 84-320-7819-0

Printed in Spain/Impreso en España

Gráficas Román, S. A. - Casa Oliva, 82-88 - Barcelona-5

SUMARIO

Preliminar 9

LA ODA PRIMERA DE SAFO 13
1. Estrofa primera 17
2. Estrofa séptima 43
3. Estrofas segunda y tercera: «descensio» 63
4. Estrofa cuarta, *a* 85
5. La «rhesis» de Afrodita: estrofas 4.ª b, 5.ª, 6.ª 91
6. «Tempo» y tiempo 141
7. El siete y el «nomo citaródico» 151
8. Consideraciones finales 156

LA OBJETIVIDAD DEL HISTORIADOR, EN HERÓDOTO 171
1. «Homo fabulator» 173
2. «El padre de la historia» 179
3. La historia como destino del hombre 187
4. Hombre en el tiempo 193
5. «Rey es la ley» 197
6. Historia de la cultura e historia nacional 207
7. El sentido de la historia 212
8. Juicios sobre pueblos y personas 221
9. La historia como exactitud en el «logos» 230
10. Heródoto y Tucídides 236

REALIDAD, IDEALIDAD Y POLÍTICA EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES 243
1. «Complexio oppositorum» 245
2. Realidad 256
3. Idealidad 264
4. Política 272
5. Utopías y caricaturas 275
6. Una comedia de enredo 284
7. El héroe cómico 289
8. La seriedad del juego 297
9. Un nuevo género teatral 303
10. El último Aristófanes 312

EN EL CENTENARIO DE PLATÓN: CONSIDERACIONES EN TORNO A LA «CUESTIÓN PLATÓNICA» 327
1. Propósito 329
2. La «cuestión platónica» 335
3. De Schleiermacher a Jaeger 346
4. La reconstrucción de la doctrina no escrita 366
5. Algunos malentendidos 377
6. Una filología platónica de nuestro tiempo 387

PRELIMINAR

Los cuatro estudios aquí impresos y reducidos a volumen en venta, no me atrevo a decir si para mal o para bien, se enfrentan con otros tantos escritores —de los mejores de la raza— de la literatura griega antigua. Desde su aparición han sido autores grandes y para siempre imprescindibles. Su lectura es, desde luego, una de las experiencias más agudas que puede hacer un helenista espiritual; pero no sólo un helenista, sino también un hombre culto cualquiera, pues es privilegio de la literatura griega clásica el haber sido principio y fundamento de la literatura occidental y el seguir siéndolo, sin jubilarse de ese papel; antes bien, parece poseerlo como para lo eterno. Razón por la cual rendir el viaje a esos grandes autores que escribieron en nuestro abuelo el griego, no ha de tomarse, para nosotros, como una curiosidad, sino como un mandamiento: el de asumir conscientemente la tradición histórica en la que nos insertamos. Como no hace mucho en otro libro de título itinerante, acogido con benévola censura favorable, «libro de viaje» que titulé *De Sófocles a Brecht*, invitaba a mis lectores a poner sus pasos en los pasos de algunos autores griegos y de otros modernos (de mucha fama, en parte merecida) que tomaron de los griegos inspiración, así ahora les invito a emprender un nuevo viaje por el derrotero que pregona el título de este libro, con Safo y Heródoto, Aristófanes y Platón, gentes todas de buena compañía.

Por razón de mi profesión, que ahora veinticinco años ejerzo, viajo yo por la literatura griega antigua desde hace mucho tiempo, familiarizado con los grandes de esa literatura, pero también usado y enseñado en los pequeños y en los ínfimos, porque el filólogo

(«tractant fabrilia fabri»), en procura de noticias y de datos, tiene que leer hasta aquellos escritores que nadie lee por el hastío literario que derraman. Por razón de temperamento, en cambio, confieso sentir por los temas verdaderamente «clásicos» una atracción peligrosa. Digo peligrosa, porque son temas muy manidos y sobados, en los que no es fácil decir cosa nueva y por el bien de un servidor (todo por su bien) no sería mal consejo invitarle a que siguiera empleando sus ocios en leer lo mucho bueno que sobre esos clásicos se ha escrito, más que en escribir lo malo que, probablemente, va a escribir. Pero la manía de escribir sigue invadiendo a los que debieran contentarse con leer, y es el caso, lector amigo, que, tras algunos años dedicados a una obra de laboreo y exploración de mis clásicos, me atrevo hoy a presentarte algunos frutos de mi meditación.

Ya he dicho antes que, en punto a temas de estudio, soy clasicote, acaso sin remedio. No me prendo a lo primero que sale, en un nomadismo por los temas, al garete del afán de novedad y según el azar o la incidencia de la moda de temporada. Añado ahora que, para colmo de desdichas, en cuestión de métodos procedo no de otra suerte. Sea porque voy siendo ya de otro tiempo, sea por haber hecho poca gimnasia o por lo que sea, no tengo, y bien lo siento, la frescura de espíritu de otros colegas míos que, ya no tan jóvenes, comparten con la gente joven el afán de la última moda y obedecen, acaso con harto rendimiento, al prurito de atraer la atención, comoquiera que sea, lo mismo en filología que en indumentaria, porque parece haber gente que se ha metido en filología en vez de dedicarse al ramo de sastrería, donde importa más la moda del día. Yo, por mi parte, porque no hay para qué abstenerse de citar con vivos, no me tengo por un espíritu estacionario, que no quiere que la filología progrese afinando, si es posible, el método. Procuro, como puedo, abrirme a lo nuevo bueno que conozco y no hago fu así que leo algo que me extraña por su novedad; pero, tocante a ciertas novedades, ya soy gato escaldado y huyo del agua fría de algunos *-ismos* (de escaleras abajo), que son la peste de los semisabios del día y de ciertos filólogos a su decir, originales, con filología «sui iuris» y de una ciencia quodlibética (es difícil, por lo visto, ser sólo helenista en España)...

El primero de los estudios que aquí ofrezco es el comentario de la «Oda a Afrodita» de Safo. Este poema, en el que Safo ha dado un nuevo rostro al amor, es también, en lo estilístico, una maravilla de

gracia y de matiz y una obra verdaderamente «clásica». No hay en él nada que huelgue; nada es casual, nada es fortuito. Las particularidades del poema, mediatizadas por la personalidad poética y el yo humano de Safo, para apreciarlas pacientemente y para captar su emoción ambigua, requieren un examen concienzudo, técnico, oneroso de su correspondiente aparato filológico. Haber prescindido del dialecto vernáculo de la poetisa de Lesbos, poniendo comentario a una simple traducción, se llamaría perderse, antes de echar a andar. De la manera como se ofrece, tengo la esperanza de que, aligerada la lectura de lo que cuadre a la preparación del lector, podrá ser leído este ensayo por cualquier hispano culto y no sólo por iniciados, entendidos y colegas que, por otra parte, ya son legión, pues los helenistas españoles, a Dios gracias, ya no lo somos «in partibus infidelium».

Los estudios a Heródoto y a Aristófanes dedicados pretenden una interpretación de conjunto (entrando en el corazón de los temas) de la obra de ambos clásicos. Por un respecto, nos son muy próximos y, por otro respecto, históricamente distantes. De Heródoto se destaca el «lado moderno» de su concepción de la historia, pues el modo como responde «el padre de la Historia» a las exigencias de la objetividad se nos aparece como afín al de la nueva historia, a la historia según las condiciones de nuestro tiempo. Este Heródoto, ante el cual me detengo ahora, no es el divertido narrador de las minúsculas historias, como se les antoja a tantos, sino el verdadero padre de la Historia con mayúscula, de la historia universal como «destino del hombre», que el halicarnasio escribe con la imparcialidad que nace de la emoción religiosa ante el sube y baja de la historia y en un impulso constante de simpatía hacia todo lo que el hombre significa. Tal historia no siempre ha sido bien entendida; pero el porvenir inmediato le reserva, estoy seguro, una valoración más brillante. Descubrimos así la juventud que aún late bajo la vejez aparente de las páginas del padre Heródoto, un clásico para todo tiempo. Otra inocencia, sin embargo, fuera creer que estos clásicos están fuera del tiempo y que, por ejemplo, la historia o la comedia fueron, entre los griegos, exactamente el mismo afán que entre nosotros. No cabe hablar así, sin muchas variantes y salvedades. El estudio dedicado a la comedia de Aristófanes a la vez que demuestra cómo, para entender esta comedia inequívocamente política, hay que «ponerla en su sitio» histórico, pretende también explicar eficazmente el meca-

nismo de la ideación cómica, los modos del proceso cómico y los rasgos del héroe que, con tanta energía como buen humor, actúa en las creaciones del clásico genio de la comedia civil y patriótica.

Si para entender la intuición sáfica del amor o el sentido que la historia tiene en Heródoto o la estructura y proceso de la comedia aristofánica y, en definitiva, el fondo de humana realidad de estas obras literarias, ellas propias son nuestros materiales para la comprensión, no ocurre lo propio con Platón, que el primer problema que presenta es el del sentido mismo de su obra escrita. No es más sino porque «sensu platonico» la escritura filosófica está arbitrada como invitación y propedéutica para la enseñanza oral en la Academia, ante la pequeña tertulia de afines, como lo procuro interpretar, en virtud de razones precisas y eficaces, en el último estudio aquí colegido. De ahí, lector, de ahí lo esquivo que resulta de captar el pensamiento platónico, su cadencia altiva, nostálgica de la Palabra, por elegante desdén de la escritura, de suerte que no llegamos a saber bien a buenas si, leyendo los Diálogos, nos enteramos de cómo y cuál era ya que no Platón en persona, al menos su pensamiento de filósofo.

Presentadas las escalas de este libro de viaje por la literatura griega clásica, te deseo, lector viajero, jornadas placenteras. Yo he puesto, para ello, lo poco que he podido; pero las escalas en sí bien merecen la pena.

La oda primera de Safo

Copio aquí, para comodidad del lector, el texto sáfico que me propongo comentar, seguido de una traducción castellana literal. Para el aparato crítico deben consultarse las ediciones de E. Lobel · D. Page *Poetarum lesbiorum fragmenta* (Oxford, 1955), por cuya numeración citamos los fragmentos, y la más reciente de Eva-Maria Voigt (de soltera, Hamm) *Sappho et Alcaeus* (Amsterdam, 1971), que lo tiene locupletísimo.

Hablo, en el título de este trabajo, de oda; pero la distinción terminológica, que usan algunos modernos, entre la oda, de índole más humana, y el himno, más a lo divino, no nos sirve en nuestro caso. ¿Oda, himno, plegaria? Para un moderno la plegaria pura es un hecho práctico, mientras que la pura poesía es un hecho estético, cuya significación consiste en la elaboración expresiva de las impresiones [1]. Entre los griegos, en cambio, la plegaria religiosa, la más auténtica, vistió siempre las galas de la expresión literaria [2]. Tampoco es fácil precisar, en este contexto, los límites entre plegaria e himno [3]. El historiador de las formas literarias preferirá hablar de ὕμνος κλητικός [4], mientras que el estudioso que va hacia la literatura por motivos de índole religiosa, preferirá hablar de ple-

[1] A propósito de la polémica suscitada por B. Croce sobre si la plegaria entra en la poesía, cf. C. Del Grande, *Filologia minore*, Nápoles, 1967², 351.

[2] Mucho más que entre los romanos: cf. K. Latte, «Griechische und römische Religiosität», en *Kleine Schriften*, Munich, 1968, 48-59.

[3] Cf. E. von Severus en col. 1135 de «Gebet I.», *Reall. Ant. Chr.* VIII 1972, 1134-1258.

[4] Cf. Fr. Pfister en col. 304-305 de «Epiphanie», *R. E.* Supl. IV (1924), 277-323.

garia. Nuestro poema es ambas cosas[5]. De la forma métrica se hablará en su momento. Advierto ahora que, mientras Alceo parece emplear en estos himnos regularmente la estrofa sáfica (fr. ᾱ 1 himno a Apolo, fr. ᾱ 2 himno a Hermes), Safo ha usado de distintas formas métricas, razón de que aparezcan integrados en libros diferentes.

ποικιλόθρον' ἀθανάτ 'Αφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε·
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον,

—

ἀλλά τυῖδ' ἔλθ', αἴ ποτα κἀτέρωτα
τὰς ἔμας αὔδας ἄϊοισα πήλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρύσιον ἦλθες

—

ἄρμ' ὐπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον
ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωἴθε-
ρος διὰ μέσσω·

—

αἶψα δ' ἐξίκοντο, σὺ δ' ὦ μάκαιρα
μειδιαίσαισ' ἀθανάτωι προσώπωι
ἤρε' ὄττι δηῦτε πέπονθα κὤττι
δηῦτε κάλημμι

—

κὤττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλαι θύμωι· τίνα δηῦτε πειθω-
μαί σ' ἄγην ἐς σάν φιλότατα; τίς σ' ὦ
Ψάπφ' ἀδίκησι;

—

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κωὐκ ἐθέλοισα.

—

[5] Cf. W. Aly en col. 2371 de «Sappho», *R. E.* I A, 2 (1920), 2357-85.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν, ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὔτα
28 σύμμαχος ἔσσο.
=

Variegada de trono, inmortal Afrodita,
hija de Zeus, trenzadora de engaños, suplícote,
con angustias ni tristezas no me venzas, Señora, el ánimo;

pero ven aquí, si también algún día
mi voz oyendo a lo lejos
escuchaste y del padre habiendo dejado la casa de oro viniste,

luego de uncir el carro. Y bellos te llevaban
raudos gorriones sobre la tierra negra,
espesas girando las alas desde el cielo, del éter por en medio.

Y al punto llegaron, y tú, oh beata,
sonriendo con inmortal semblante /
inquiriste qué otra vez sufro y qué otra vez clamo

y qué me quiero más que nada que suceda
en mi loco ánimo: «¿A quién esta vez debo
obedecerte en llevar a tu amor? ¿Quién, oh Safo, injusticia te hace?

Porque si huye, presto perseguirá,
y si dádivas no acepta, sin embargo dadivará,
y si no ama, presto amará, aunque no quiera ella».

Ven a mí también ahora, y suéltame de dificultosas
cuitas y cuanto cumplir mi
ánimo desea, cúmpleme, y tú misma sé en la guerra mi aliada.

1. ESTROFA PRIMERA

Es de protocolo que el poema-plegaria abra con la ἀνάκλησις o «inuocatio» de la diosa a la que se quiere propiciar. Como para encantar a la encantadora[6] al compás mecánico de frases rituales,

[6] Sobre los orígenes mágicos de la plegaria cf. R. Wünsch en col. 143-44 de «Hymnos», *R. E.* IX, 1 (1914), 140-83 y O. Schrade - A. Nehring, *Reall. der indogerm. Altertumskunde* II, Berlín, 1917², 139 ss.

se la epitetiza con el empaque ceremonioso de un cuádruple título[7], con el halago de ciertos sonidos, blando y dulce al sonoro tacto del oído. El hieratismo de las formas iniciales de los rezos griegos sabe a letanía, reviste al dios invocado con una aureola de nobleza y solemnidad. En su caso, las alabanzas del dios son, en la plegaria griega[8], también la expresión del hacimiento de gracias, de acuerdo con el genio de una lengua, en la que ἐπαινέω es, al mismo tiempo, «alabo» y «¡gracias!». En nuestra oda, los «uocabula solemnia» del comienzo expresan la quejumbre y el lamentoso salmo de la deprecante. La invocación del nombre del dios va acompañada de la predicación en «estilo-tú» o «estilo-él», «estilo relativo», «participial» o σύνθεσις, es decir, mediante compuestos[9]. Este último es el utilizado aquí[10], o sea, los epítetos a base de compuestos que son, a la vez, ἐπάναγκοι λόγοι y sirven a la «captatio beneuolentiae».

Si en otras ocasiones (en el fr. 2 con la plegaria a Cípride, bajo la advocación cretense de Ἄνθεια) se utilizan predicativos topográficos, con la indicación de los lugares de culto[11], su ausentación aquí se debe a que la oración se va a arquitecturar en definitiva, no sin previa tensión, sobre un eje temporal (entonces-ahora) y no local.

Cuatro epítetos aretalógicos, dos delante y dos detrás del nombre de la diosa, están arbitrados en quiasmático contrabalanceo, en un juego de acuerdo y oposición que en seguida explicaremos. Los pesos silábicos se distribuyen de manera simétrica a diestra y siniestra del nombre propio de la diosa, epítetos y nombre puestos en vocativo, que es construcción más afectiva que el nominativo de interpelación:

$$4 + 3\,(4)\,3 + 4.$$

7 Cuádruple predicación igualmente en *Il.* 1, 37-42. Para Píndaro, en un caso distinto, cf. H. C. Avery, «Pindar and four Epithets», *Arion* II 2, 1963, 128-129.

8 Cf. E. Norden, *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formgeschichte religiöser Rede*, Stuttgart, 1971⁵, 143-76, y J. Laager en col. 577-82 de «Epiklesis», *Reall. Ant. Chr.* V 1962, 577-99.

9 Cf. G. Meyer, *Die stilistische Verwendung der Nominalkomposition im Griechischen. Ein Beitrag zur Geschichte der* διπλᾶ ὀνόματα, Leipzig, 1923, 48-78.

10 Cf. en general F. Heiler, *Das Gebet*, Munich, 1923⁵, 44 ss. y 95 y, para el caso latino (familia de «gratus»), cf. M. Leumann, *Gnomon* XIII 1937, 34 ss.

11 Cf. *Il.* 16, 514 ss.; Aesch. *Eum.* 292 ss.; Eur. *Bacch.* 556 ss.; Ar. *Nub.* 269 ss.; Teocr. 1, 123 ss., y vid. L. Weniger, «Theophanien, altgriechische Götteradvente», *Arch. f. Religionswiss.* XXII 1923-24, 16-58.

Esta disposición es la que importa captar, sin dejarnos engañar por la aplicación, tan divergente como arbitraria, que los distintos editores hacen del juego de comas. De acuerdo con una cierta alternación de ritmo versal (rápido y más lento), los tres primeros elementos del grupo de cinco se hallan más ligados en la pronunciación; aunque ello no implica, necesariamente, elisión de las vocales finales, sino, acaso, «pronuntiatio plena» [12]. En todo caso, destacan las palabras finales de cada verso, que constituyen el esqueleto lógico de la estrofa y que, sin duda, recibían en la ejecución, una entonación adecuada: Ἀφρόδιτα / λίσσομαί σε / (μή)... δάμνα / θῦμον.

El empiezo de la oda con un verso de tres palabras (que, de no seguir lo que sigue, sería un «trisagio») es lo primero que llama nuestra atención, pues tales versos son raros y poseen valores estilísticos dignos siempre de tenerse en cuenta, así en nuestro ritmo como en otros. Baste recordar que, en Homero, se cuentan tan sólo cuatro exámetros de esta clase (*Il.* 15, 678 y otros tres, de un mismo tipo formulario: *Il.* 2, 706 y 11, 427; *Od.* 10, 137 [13]). En cuanto a los trímetros yámbicos de tres palabras son, en la tragedia, de una solemnidad esquilea y, en la comedia, sirven al βάθος y a la paratragedia [14]. La estructura trinaria del verso inicial adelanta, en miniatura, la total arquitectura del poema. Está éste organizado en una tríada [estrofas 1.ª (2.ª-6.ª) y 7.ª], cumpliéndose el proceso lírico en tres fases. El ritmo ternario prevalece en todos los planos y es particularmente detectable en la articulación sintáctica, que guarda esa ceremonia a base de τρίκωλα: vv. 6-9 (tres participios), vv. 9-11 (desde el cielo / a través del éter / sobre la tierra), vv. 15-24 (dos ternas sintácticas en simetría axial sobre una bina: el ritmo ternario y dinámico contrasta con el ritmo estático y binario para la simple «immutatio syntactica» de la interrogación sin respuesta),

[12] Cf. L. E. Rossi, «La *pronuntiatio plena*: sinalefe in luogo d'elisione», *Riv. Istr. Fil. Cl.* XCVII 1969, 433-37 (no considera el problema de la poesía cantada), y E. M. Hamm, *Grammatik zu Sappho und Alkaios*, Berlín, 1957, 38. Obsérvese que una pausa detrás de ποικιλόθρον' iría contra el «puente» normal tras la sílaba cuarta (⏑).

[13] Cf. S. E. Bassett, «Versus tetracolos», *Class. Phil.* XIV 1919, 216-33, y J. A. Scott, «The number of words in dactylic hexameter», *Class. Journ.* XIX 1923-24, 239 ss.

[14] Cf. W. B. Stanford, «Three-word iambic trimeters in Greek Tragedy», *Class. Rev.* LIV 1940, 8-10 y, para los yambógrafos, *ibid.* 187; en Aristófanes: H. W. Miller, *Class. Phil.*, 1942, 194-95.

vv. 25-28 (tras la «citatio» ἔλθε, la deprecación se resume en tres imperativos: λῦσον, τέλεσον, ἔσσο). La predilección sáfica por las antítesis (bien documentada en la oda) hubiera encontrado su molde en un ritmo bipartito. Pero el tres es, no sólo entre los griegos, el número sacro por excelencia, «numerus perfectionis», y esto ha producido notables consecuencias de orden estilístico en la literatura, especialmente en la que se origina de las nobles formas de liturgia, que utiliza, más que otras, patrones tradicionales [15] y, entre ellos, el empleo de los numerales como «significados» (incluidas las vibraciones del contenido emocional). No de otra suerte, pongo por ejemplo bien estudiado [16], se sujeta al dogal matemático del número cinco cierta literatura medieval, como consecuencia de peculiares doctrinas retóricas y cánones de belleza de las «artes poeticae», o se utiliza, entre los griegos, el número siete en cierta literatura de raíz popular, y en la pitagórica: no echemos en saco roto esta última observación sobre el siete, porque luego hemos de comprobar su interés para el entendimiento de nuestra oda. De momento insistimos sobre la importancia del tres, que nos sale al paso en el τρίκωλον del verso inicial, pomposo y doliente. Y lo que aviene con este verso primero, aviene asimismo con el verso 14, culminación de la oda, delimitando su primera parte. Por su hiriente resalte, este raro carácter diferencial, que salta a los ojos, subraya ostentativamente las vigas maestras de toda la construcción poética.

Entre los cuatro epítetos de la diosa se produce toda una constelación de relaciones simétricas κατὰ χιασμόν o en paralelismo. Inciden sobre los distintos planos de la lengua: proporción o improporción del volumen silábico de las palabras, compuesto de números concordes, rasgo de particular importancia en una poesía de «sílabas contadas», como la lesbia; simétrica, exacta distribución, de las

[15] Cf. H. Usener, «Dreiheit», *Rhein. Mus.* LVIII 1903, 1-47, y F. Marcos Sanz, *Simbología de la tríada en Grecia hasta la época aristotélica*, Dis. Madrid, 1970, 709-73. Ejemplos iliádicos de tres epítetos con el nombre de un dios: 5, 31 = 455; 5, 831; 6, 305; 9, 70 (cf. Hymn. Ven. 55, y vid. J. Blom, *De typische Getallen bij Homeros en Herodotos. I: Triaden, Hebdomaden en Enneaden*, Nimega, 1936, 36). Ejemplos védicos en J. Gonda, *Stylistic Repetition in the Veda*, Amsterdam, 1959, 69-70 y 388.

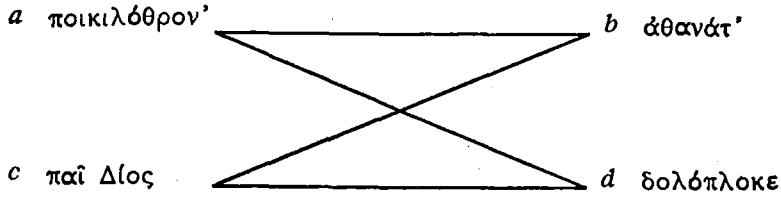
[16] Cf. E. R. Curtius, «Zur Interpretation des Alexiusliedes», *Zeitschr. rom. Phil.* LVI 1936, 113-37.

cumbres rítmicas o crestas acentuales de algunas palabras [17], tomadas dos a dos; expresiva utilización de los tonos acústicos que simbolizan una tónica particular del alma. La correspondencia verbal denota simetría u homología de ideas, y así se tienden sutiles hilos o refuerzos al concepto, que vienen de lo fonético, por medio de la aliteración o de la colocación de los acentos de palabra o del simbolismo de los sonidos o que vienen del campo de la sabia disposición de las palabras. Todo lo cual colabora a hacer de esta oda, como nos enseña Dionisio de Halicarnaso [18], una muestra admirable

[17] No queremos decir que el verso sáfico, aparte la cantidad silábica, no sólo «las sílabas cuenta», sino que «guarda el acento». En el sáfico horaciano, el lugar del acento de palabra y la distinción de las sílabas de acento y las otras sin acento, puede que sea relevante (cf. P. Eickhoff, *Der horazische Doppelbau der sapphischen Strophe und seine Geschichte*, Wandsbeck, 1895 y, especialmente, O. Seel - E. Pöhlmann, «Quantität und Wortakzent im horazischen Sapphiker», *Phil.* CIII 1959, 237-80). En el verso de Safo, no. Lo más que podemos afirmar es que el resalte tonal del endecasílabo sáfico recae en la sílaba séptima: cf. C. Del Grande, *La metrica greca* (en *Enciclopedia Classica* II 5, 2), Turín, 1960, 342-45. Contra E. Wahlström, *Accentual Responsion in Greek Strophic Poetry*, Helsinki, 1970, s. t. 8-13, quien, aparte no responder a las dificultades teóricas generales, edifica su teoría de la responsión acentual sobre cifras muy poco significativas, al reposar sobre un material escasísimo, y tiene que admitir una melodía diferente para cada uno de los tres endecasílabos de la estrofa sáfica.

[18] *De comp. verb.* 23. Una buena medida de observaciones sobre los elementos, que hoy llamaríamos fonostilísticos, en este poema, encontramos en el comentario de Dionisio. Tales descripciones suelen ser obra de regla en la crítica literaria antigua (cf. los datos esenciales en W. B. Stanford, *The Sound of Greek. Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*, Univ. California Pr., 1967). Reflejan un conocimiento instintivo de ciertos rasgos fonológicos y acústicos que el análisis estilístico de los modernos ha solido desapercibir; pero que vuelve a tomar muy en cuenta la más reciente estilística, de nuevo razonablemente instruida en estas materias. Los efectos de «Lautmalerei» son señalados, muy de pasada, en Safo por E. Bethe, *Die griechische Dichtung* (en D. Walzel, *Handbuch der Literaturwissenschaft*), Berlín 1924, 105, y por R. Pfeiffer en p. 125 de «Vier Sappho-Strophen auf einem ptolomäischen Ostrakon», *Phil.* XCII 1937, 117-25; siempre suele recordarse la armonía imitativa de crótalos y timbales (*k-p*) en el planto por Adonis (fr. 140 *a*) o la evocación de la cigarra en Alceo 347 *b* (pero no es segura la firma que del fragmento responde: Wilamowitz, *Sappho und Simonides*, Berlín, 1913 (reimpr. 1966), 61 ss., y otros autores lo atribuyen a Safo). Los múltiples efectos rímicos en fr. 2 los analiza E. H. Guggenheim, *Rhym Effects and Rhyming Figures*, La Haya-París, 1972, 159-60. Cierto que se trata de un terreno resbaladizo por el que debemos caminar con pasos atentados, so peligro de trivialización; de este riesgo no ha escapado, en su análisis de la «partitura poética» de nuestro poema en seis «grupos fónicos», A. Schmitz, «Essai d'analyse de la texture

del «genus medium», por la disposición de las palabras, lisa y florida a la vez (γλαφυρὰ καὶ ἀνθηρά σύνθεσις), λέξις que es ejemplo de armonía, no sólo por su música, sino por la precisión y evidencia de las representaciones y que, en uno y otro respecto, revela gracia y eufonía supremas (χάρις, εὐπέτεια): en fin, uno de los poemas más emocionantes de la mano de Safo y, por supuesto, de cualquier mano. Constituyendo estos dos versos iniciales del poema la condensación formal de todo un sistema, necesitan de legítima y cuidadosa hermenéutica:



Quiásticamente *a d* están acoplados por el sentido (características «humanas» de la diosa), del mismo modo que *b c* (divina inmortalidad y celeste abolengo), y por la correspondencia numérica en el volumen silábico (*a d* 4 sílabas, *b c* 3 sílabas) y el acento (en *a d* sobre sílaba trabada casi idéntica λόθρ-/λόπλ-; acentuación eolia δολόπλοκος y no δολοπλόκος, como acentúan algunos; en *b c*, por la posición del acento en la palabra [19]). Por otra parte, en una relación horizontal, de correlación y gradualidad, el primer epíteto de cada bina tiene carácter más genérico (un «salue regina» a la realeza de la diosa), mientras que el segundo se refiere a un modo de actividad, que la especifica, cosa evidente en δολόπλοκε que particulariza a ποικιλόθρον', confirmando un valor semántico sólo sugerido por ποικιλο- (cf. *infra*); en cuanto a ἀθανάτ' (por azar, este adjetivo sólo lo tenemos documentado en Safo en los dos ejemplos de esta oda), su responsión en v. 13 ἀθανάτῳ προσώπῳ, en la epifanía de la diosa con rostro que sonríe eternamente [20], parece abonar

phonique d'une poésie de Sappho précédé de considérations sur l'événement poétique», *Les Études Classiques*, XXX 1962, 362-83 (dicho análisis en pp. 377-83).

[19] Según el testimonio de Querobosco, *Comm. in Hephaestionem* XIV 1 (en *Heph. Enchiridion*, ed. M. Consbruch, Stuttgart, 1906, reimpr. 1971, p. 251), acerca de los nombres, no propios, en -α, debe acentuarse ἀθανάτα y no ἀθάνατα.

[20] Queda así contestada la pregunta de R. Kannicht, *Gnomon* XLV 1973, 128: «¿Quién podría dar en ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα más peso a una

esa misma concepción de actividad recurrente, típica del entendimiento sáfico del amor y, por ende, de Afrodita (cf. lo que luego diremos sobre κάτέρωτα v. 5, δηῦτε vv. 15-18 y καὶ νῦν v. 25). Se deduce, pues, una relación vertical ποικιλόθρον' : παῖ Δίος :: ἀθανάτ' : δολόπλοκε. Todo quiasmo X es un signo de multiplicar, que dobla y tresdobla la expresividad de los signos verbales. Éstos no se suman, como cuando se disponen en simple simetría, sino que se multiplican. (No es, por cierto, la lengua la única obra de los hombres en donde, merced a una ligera desviación de las aspas, se logra hacer de la cruz un signo de multiplicar). En nuestro esquema quiástico quedan relegados a los extremos [21] los dos miembros más destacados, ponderosos, menos convencionales ποικιλόθρον(ε) y δολόπλοκε. La lengua griega es una inagotable cantera de compuestos, ya troquelados, ya en potencia; pero en Safo son sumamente raros éstos compuestos. La acumulación, en nuestro texto, de dos compuestos, no documentados antes de Safo, es rareza significativa. Al contrastarlos, el poeta les hace obtener, en parte, reflejos semánticos en reciprocidad conmutativa, animado de soslayo el sentido de cada uno por la luz del otro. El quiasmo es como un multiplicador expresivo, como el precipitador que aparta definitivamente de la materia semántica aquellos solos elementos que van a formar el cuerpo de la nueva palabra, en la voluntad de su creadora; más adelante hemos de verlo. Por otro lado, la relación vertical ποικιλόθρον(ε)-παῖ Δίος se refuerza por la aliteración [22], aún más resaltada por recurrir en el v. 4 πότνια. Toda aliteración, en el finalismo poético, crea un tono particular [23]: bien así cómo las dentales repetidas pueden indicar el castañetear de los dientes, de temor, o la alitera-

---

de las tres palabras que a las otras dos?», criticando la interpretación de D. Korzeniewski, según la cual en el «núcleo» del verso, o sea, en el coriambo (_ ⏑ ⏑ _), entra el concepto más relevante: funcionalmente aquí lo es ἀθανάτα, desde luego.

[21] Cf. J. Th. Kakridis, *Der thukydideische Epitaphios*, Munich, 1961, 41.

[22] Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, Darmstadt, 1958², 32 señala, al paso, la preferencia de Safo por las aliteraciones, que son un rasgo característico de la poesía griega desde Homero a Nonno; pero cuyo estudio detenido es investigación en deseo todavía. Cf. A. Shewan, «Alliteration and assonance in Homer», *Class. Phil.* XX 1925, 193-209, e I. Oppelt, «Alliteration im Griechischen? Untersuchungen zur Dichtersprache des Nonnos von Panopolis», *Glotta* XXXVII 1958, 205-32.

[23] Cf. P. Ferrarino, «L'alliterazione», *Rend. Accad. Scienze Ist. di Bologna* cl. sc. mor. ser. IV 2, 1938-39, 93-168.

ción con labiovelares sordas, en Ovidio, el sollozo[24], la *-p-* repetida puede señalar el balbuceo[25], el temblor de los labios musitantes, que imploran a la diosa terrible.

Es más, y es que el vocalismo oscuro (*o* que impone su grave sonido sobre las vocales restantes), que prevalece en ποικιλόθρον' y δολόπλοκε (y que, en el conjunto de la estrofa, resalta todavía más, por el contraste con los agudos predominantes) es justamente el que solemos encontrar en palabras expresivas de valor ominoso, en la lengua sacra especialmente. El místico sueco Manuel Swedenborg (1688-1772) decía que, para hablar con Dios, los hombres prefieren las vocales oscuras *o* y *u*, y el gramático A. F. Bernhardi (1769-1820) aconsejaba, en su *Sprachlehre*, que, cuando un personaje dramático hace un relato de miedo, debe dar a su vocalismo un tono próximo a la *u*, que evoca lo serio, lo grave, lo solemne. Al reiterarse el ruido de la *-o-* (cerrada) en una cadena amplia a lo largo de las dos palabras, tan destacadas, se hace más expresivo, despierta una especial sensación grave y se reviste de potencia ominosa. La expresividad potencial del fonema viene actualizada por los valores semánticos de ambas palabras, al unirse la música grave de las vocales y la significación ominosa de las palabras[26]. Ya tendría que ser auditor musicalmente insensible el que desapercibiera

[24] Cf. J. Richmond, «—que que— in classical Latin Poets», *Phil.* CXII 1968, 135-39.

[25] Cf. J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, París, 1946, 30 (en general sobre la expresividad de los sonidos, pp. 24-34 y sobre la aliteración en las plegarias, con bibliografía para el latín, pp. 46-47). Por supuesto que, según el contexto, no siempre. Al oído griego sonaban especialmente agradables las dentales, sobre todo τ (cf. Arist. Quint. *de musica* 2, 11 y 14), y especialmente impresivas, las labiales: *Il.* 1, 235 Πρίαμος Πριάμοιό τε παῖδες, 6, 512 Πριάμοιο Πάρις κατὰ Περγάμου, 8, 473-75 (18 labiales, incluyendo la μ), Soph. *Ai.* 1197 ὦ πόνοι πρόγονοι πόνων, *Phil.* 175 πῶ ποτε πῶς, etc. Ejemplo de aliteración en tres versos consecutivos (con σ) Aesch. *Pers.* 694-96.

[26] Que el fonema *-u-* guarda relación con lo sacro es cosa averiguada, con plenitud de datos y probanzas, por W. Havers, «Zur Entstehung eines sogennanten sakralen u-Elementes in den indogermanischen Sprachen», *Anz. Oesterr. Ak. Wiss.* phil.-hist. Kl. nr. 15 1947, 139 ss., partiendo de algunas observaciones de W. Schulze sobre el vocabulario latino. Vid. un resumen de estas teorías en pp. 657-60 de W. Havers, «La religión de los indogermanos primitivos a la luz de su lengua», en *Cristo y las religiones de la tierra* II, trad. esp., Madrid, 1960, 645-94, con mención de las explicaciones diferentes (a través del valor demostrativo de *u* para indicar lo alejado) de F. Specht, «Zum sakralen u», *Die Sprache* I 1949, 43-49 (también en *Kuhns Zeitschr.* LXIV, 1937, 1-23).

esa sugestión, latente o encapsulada, contenida en el material físico del vocablo, en el sonido, y tantas veces utilizada, con espontaneidad o con propósito deliberado, por el lenguaje.

Queda probado, me atrevo a creer, que las formas verbales revelan que la poetisa no se sirve de un sistema adjetivatorio de misión decorativa o genéricamente ilustradora, como de un lastre que tiene todas las trazas de ser inerte, sino que utiliza todas las posibilidades lingüísticas para dar el mayor sentido a sus palabras: el cuento silábico, la sabia organización sonora del conjunto (aquel pronunciar con los labios o aquellas manchas de color verbal que, con el juego adecuado de los diversos timbres vocálicos, se solea de punzantes íes o se ensombra con sus vocales profundas y oscuras), en fin, el uso hábil de las imágenes del significante para conseguir que, como escribe Fray Luis de León [27] refiriéndose precisamente a los nombres de Dios, «sea el nombre que se pone de tal cualidad, que, cuando se pronunciare, suene como suele sonar aquello que significa». No nos imaginemos —¡claro que no!— a Safo preparando estos efectos meditadamente, con fríos tanteos, remirando un verso muchos días. No en el nivel de las intenciones literarias conscientes, sino en el de los secretos laboratorios donde la invención poética se fragua en el momento iluminativo de la creación (que, como decía Duhamel, «miracle n'est pas oeuvre») Safo, tuviera conciencia de ello o no, seleccionó tales efectos con su sensibilidad.

Precisemos lo dicho con un análisis más atento del sentido funcional, eliminando toda ganga, de nuestros dos epítetos fundamentales, pues, respecto a ἀθανάτ(α) y παῖ Δίος, la cosa es clara: el valor funcional del primero queda aclarado por su «rappel» en el v. 14 (del cual en su lugar diremos); παῖ Δίος responde a una costumbre cultual [28] de indicación de la genealogía y casta del dios, pero su funcionalidad, preparando v. 7 πάτρος, es también evidente.

Ποικιλόθρονος, «pecilótrona», lo declaran los traductores de modo harto diverso [29]. Es un ἅπαξ, documentado luego en época

[27] *Nombres de Cristo* I, Madrid («Clásicos Castellanos»), 1944, 38-39.

[28] Cf. E. Norden, *o. c.* 148.

[29] «En varios pueblos tiene incienso y aras», «en cien tronos Afrodita reina», «que en tronos variados / y con veste florida te recreas», «que te sientas en policromado trono», «de trono adornado», «de trono variopinto», «del brillante trono», «del trono incrustado de oro», «en richs trons», «en tu trono multicolor», «de florido trono», «desde tu trono», «varia» (ποικιλόφρον ?) clama Safo en

tardía, como eco de nuestro pasaje. Se integra en una familia, relativamente abundante, de compuestos con un segundo término -θρονος[30]. Sus abuelos homéricos son εὔθρονος (6 veces, aplicado siempre a Aurora) y χρυσόθρονος (10 veces referido a Aurora, 3 a Hera, 2 a Ártemis). Píndaro llama a Afrodita εὔθρονος (*I.* 2, 5). Aunque en algunos ejemplos el valor concreto del segundo elemento está muy diluido (*Il.* 1, 611 καθεῦδε... χρυσόθρονος Ἥρη y ejemplos pindáricos de ἀγλαόθρονος), en otros se mantiene muy perceptible: Píndaro *N.* 11, 2 ὁμόθρονος (Hera, par de Zeus en el trono), *I.* 6, 16 ὑψίθρονος, Esquilo *Ag.* 109 δίθρονος y *Eum.* 806 λιπαρόθρονοι (sc. ἑσχάραι). Todos ellos recuerdan referencias a la tradición, micénica, de las diosas entronizadas o sedentes en trono[31]. ¿Hay, en nuestro caso, una referencia concreta a una estatua de culto, quizás en terracota policromada de colorines (Lavagnini)? No me ocurre negarlo; pero nada permite asegurarlo.

Ποικίλος[32] designa un objeto que, al mismo tiempo, tiene varios

---

lengua española de Canga-Argüelles, Menéndez Pelayo, Conde, Jordán de Urríes (y J. Vives), Ferraté, Rabanal, Heller, Esclasáns, Rubió, Labastie, García Calvo, A. Lasso de la Vega y Castillo Ayensa, respectivamente. Traducciones alemanas, escogidas a roso y velloso: «thronunglänzte» (Welcker), «thronenreiche» (Herder), «glanzthronende» (A. W. Schlegel y Wilbrandt), «thronschmuckreiche» (Keil), «auf dem bunten Sitze» (Wilamowitz), «buntumschillert thronende» (Snell), «auf buntschimmernden Thron» (Homeyer), «auf buntem Thron» (Schadewaldt, Treu y Saake), «mit bunten Blumen» (Rüdiger). Inglesas: «glittering-throned» (Symonds), «on thy many-splendoured throne» (Marris), «splendour-throned» (Edmonds), «throned in splendor» (Lattimore), «on your dazzling throne» (Barnstone), «of the patternde throne» (Bowra y Bagg), «God's wildering daughter» (Davenport), «richly-enthroned» (Page). Italianas: «dal bel trono» (Bignone y Massa Positano), «trono adorno» (Pascoli), «tronadorno» (Priviterra), «assisa su trono di fiori» (Della Corte), (Valgimigli no lo traduce). Francesas: «dont le trône étincelle» (Reinach-Puech), «au trône brillant» (Egger), «au trône d'arc-en-ciel» (Mora), «au brillant trône» (Schmitz), etc.

[30] Cf. P. Kretschmer - E. Locker - G. Kisser, *Rückl. Wört. d. griech. Spr.*, Gotinga, 1963², 452 y C. D. Buck - W. Petersen, *A reverse Index of Greek Nouns and Adjetives*, Univ. Chicago Pr., 1945 (reimpr. Hildesheim-N. York, 1970), 281: se cuentan ocho clásicos (Homero εὔθρονος y χρυσόθρονος; Safo ποικιλόθρονος; Píndaro ἀγλαόθρονος, ὁμόθρονος y ὑψίθρονος; Esquilo δίθρονος y λιπαρόθρονος) y 16 tardíos (seis de ellos en San Gregorio Nacianceno).

[31] La estatua arcaica de Afrodita en Sición, de Cánaco, era, según Pausanias (II 10, 5), criselefantina y sentada en trono. También el tipo fidiásico de la diosa era sedente: cf. A. De Franciscis, «Afrodite», *Encicl. dell'arte antica classica e orientale*, Roma, 1958, 115-28.

[32] Documentado, acaso, en micénico *po-ki-ro-nu-ka* (cf. *re-u-ko-nu-ka*: ¿final ὄνυξ ?): vid. C. J. Ruijgh, *Études sur la grammaire et le vocabulaire du grec*

colores o capas o consiste en partes diferentes [33], oponiéndose a ὁμόχρους o ἁπλοῦς. En Safo se designan con este adjetivo: la diadema [fr. 98 (a) 11, 98 (b) 1 y 61 (?)], una especie de podotecas (μάσλης: fr. 39, 2 [34]), los ἀθύρματα (fr. 44, 9 [35]). Del vicioso jardín y muelle tapiz botánico que se enmilagra de flores en la «espera amorosa» [36] y que viene a ser, en el fr. 156 D [37], una especie de paralelo del lecho homérico de Hera y Zeus (verdor y yerbas olorosas: loto, azafrán y jacinto) dice Safo ποικίλλεται μὲν γαῖα πολυστέφανος. Lo vernacularmente sobreentendido en ποικίλος es el abigarramiento y artificio (en su color o labra [38]), la realidad colorista y suntuaria de una obra de arte. Apunta no sólo al producto variegado, al artefacto, sino también a la μῆτις del artista, o sea, a una variedad que se desdobla como producto creado y como actividad creadora: se entiende que la obra de arte es ποικίλος, pero se sobreentiende que por la ποικιλία o astucia de su autor. Mancomunando ποικίλος con θρόνος en este ἅπαξ y «formación ocasional» Safo fabrica una fórmula perfecta, nacida de cruzamiento entre el enlace fácil εὔθρονος y el homérico δαιδάλεος θρόνος, que, de una parte, repristina la conocida imagen de la deidad sedente (un tanto lexicalizada o levemente gastada en esta familia de compuestos), pues, de ninguna manera, quiero decir que sea un «compositum abundans»

---

mycénien, Amsterdam, 1967, § 214, nota 82, y A. Heubeck en *Gymnasium* LXXVI 1969, 69.

[33] Mientras que παντοῖος o παντοδαπός se refieren a diferencias entre cosas distintas o en una misma cosa en tiempos distintos, y αἰόλος apunta, más concretamente, al movimiento y brillo: cf. J. H. H. Schmidt, *Synonymik der griechischen Sprache* IV, Stuttgart, 1886 (reimpr. Amsterdam, 1969), 360-64. Para el uso pindárico, cf. St. Fogelmark, *Studies in Pindar*, Lund, 1973, 24, nota 40.

[34] Cf. E. Hamm, «Μάσθλη und μάσθλης», *Glotta* XXII 1952, 43 ss.

[35] Defiende una lectura ἀθρήματα (propuesta ya previamente, alguna vez, por J. M. Edmonds y E. Lobel) B. Snell, «'Αθρήματα», *Glotta* XXXVII 1958, 283 ss. (= *Gesammelte Schriften*, Gotinga, 1966, 98-99): crítica de M. Treu en *Gnomon* XXXII 1960, 746, nota 3.

[36] Cf. W. Schadewaldt, *Safo. Mundo y poesía, existencia en el amor*, trad. esp., Buenos Aires, 1973, 56.

[37] Atribuido a Safo por U. von Wilamowitz, *o. c.* 46.

[38] Dado el acromatismo de la poesía homérica, estima M. Treu, *Von Homer zur Lyrik*, Munich, 1968², 219, y nota 3, que si ποικιλόθρονος apareciera en Homero habría que pensar en el metal; pero en Safo, en el color. Tampoco el sentido homérico de la ποικιλία es claro: cf. A. J. B. Wace, «Weaving or Embroidery», *Amer. Journ. Arch.* LII 1948, 51-55 («decorated», «patterned», «of varied colour»). Clara indicación de color en Arist. fr. 296 R. (en Athen. VII 327 *f*) ποικιλερυθρομέλας (compuesto «dvandva»).

(en cuya existencia creo poco o nada[39]) y, de otra parte, potencia la significación del primer elemento ποικιλο- de manera a aludir al ingenio del artista, a su astucia. No de otra suerte Eros ποικιλόπτερος[40], por sus alas y cabello de oro[41], es saludado como ποικιλομήχαν' Ἔρως en un epigrama transmitido por Ateneo XIII 609 *d*[42]. Aparte, naturalmente, el valor estilístico de la forma misma del compuesto[43], el poeta utiliza, en su trabajo creativo de la palabra, el polvo significativo con que el tiempo ha ido cubriendo esta palabra ποικίλος, activando esa valencia personal, ominosa o negativa[44], que está presente en el citado epíteto de Eros ποικιλομήχανος, así como en otros semejantes: ποικιλομήτης (*Il.* 11, 482, etc., epíteto de Ulises y de Zeus), ποικιλόβουλος (Hes. *Theog.* 521, epíteto de Prometeo), ποικιλόμυθος (Orph. *Hymn.* 28, 8, epíteto de Hermes)[45] y ποικιλόφρων (adjetivo aplicado a la zorra por Alceo D 11, 7 y a Ulises, resabido como raposa[46], por Eurípides *Hec.* 131). Esta valencia semántica la reactiva aún más, para que no quede duda, mediante el término más específico δολόπλοκος, nuevo rasgo que prepara el elemento apotréptico (μή... δάμνα) que sigue. Basta recurrir a una prueba de conmutación. Ensayemos imaginariamente la sustitución de ποικιλόθρονος por εὔθρονος o χρυσόθρονος. Tras su imaginaria sustitución comprobamos que, independientemente de otras sustracciones estilísticas que dicha «immutatio» supone (aliteración, volumen silábico, etc.), se pierde algo conceptualmente relevante, es, a saber, el valor alusivo y la peculiar capacidad expresiva disémica de ese enlace sáfico de palabras. Añadamos que ποικιλόθρον' es «lectio difficilior» y ha de preferirse a la variante ποικι-

[39] Me refiero al tipo κρατερόφρων θυμός, μελαγχίτων φρήν, supuestamente equivalentes a κρατερὸς θυμός, μέλαινα φρήν: cf. G. Meyer, *o. c.* 90-102.

[40] Prátinas fr. 1, 5; Eur. *Hipp.* 1270 y, con trueque de los miembros del compuesto (cf. G. Meyer, *o. c.* 131 nota), Ar. *Av.* 1410 πτεροποίκιλος. En Alceo Z 21, 2 ποικιλόδειρος.

[41] Ar. *Av.* 1738 χρυσόπτερος y cf. F. Lasserre, *La figure d'Éros dans la poésie grecque*, Lausana, 1946, 60 ss.

[42] Epigr. 112 Friedl. (apud Clidem. 24).

[43] Cf. el γρῖφος o ἀμφίβολον (en Athen. XIII 568 *d*) ποικιλόδιφροι = Θετταλοί y el comienzo del Himno a Tyche de un anónimo (*Berl. Kl. Texte* II 143) πολύχειρε, ποικιλόμορφε, πτανοῖ-θνατοῖς συνομέστιε, παγκρατὲς Τύχα.

[44] Cf., con esa significación negativa, Píndaro *O.* 1, 29 y *N.* 5, 28.

[45] Cf. también, hablando de dioses, Soph. *O. C.* 762, Ar. *Thesm.* 438.

[46] Cf. W. B. Stanford, *The Ulysses Theme*, Oxford, 1954, 262, nota 8.

λόφρον[47]; pero esta variante resulta de interés, por su motivación, haber visto bien la relación (aunque trivializándola) entre el epíteto en cuestión y δολόπλοκος.

Dos palabras para desadherir explícitamente de la interpretación que relaciona ποικιλόθρονος con θρόνα, «hápax» en *Il.* 22, 440 ss. ἀλλ' ἥ γ' (Andrómaca) ἰστόν ὕφαινε... δίπλακα πορφυρέην, ἐν δὲ θρόνα ποικίλ' ἔπασσε, relación negada por Wilamowitz[48], pero que ha dado ocasión luego para que se hable de ella con variedad[49]. El epíteto se referiría, según ciertas autoridades, al manto de la diosa, ricamente historiado[50], al modo del peplo de Atenea descrito por Eurípides *Hec.* 466-74; esto es, su sentido sería más o menos concordable con el de χρυσόπεπλος (Anacr. 418 P.) o ποικιλείμων (Aesch. *Prom.* 24). Los motivos recamados se piensa que pudieran

[47] Transmitida por los codd. MR de Dionisio de Halicarnaso *Comp. epit.* 114 y por el códice V de Querobosco *in Heph. Ench.* 14 (ποικιλόφρων en los MSS. D y K de ambas obras, respectivamente). Defiende esta lección R. Neuberger-Donath, «Sappho fr. 1, 1: ποικιλόθρον' oder ποικιλόφρον?», *Wien. Stud.* III 1969, 15-17. Parte de la interpretación de ποικιλόθρονος como alusivo a un vestido con adorno floral y observa, muy atinadamente, que en Safo no se encuentran otros epítetos de Afrodita referidos a su vestido: lo cual cuestiona únicamente aquella interpretación de ποικιλόθρονος, que reputamos falsa. Hace observar igualmente que, cuando Safo usa varios epítetos, todos ellos tienen un sentido conceptual definido: en este caso, nuestro adjetivo se relaciona con δολόπλοκος, en efecto; pero esta relación también la postulamos nosotros, aunque de otra manera.

[48] *O. c.* 44.

[49] L. B. Lawler, «On certain Homeric Epithets», *Phil. Quart.* XXVII 1948, 80-81, y «Πεποικιλμένα ζῷα», *Class. Journ.* LVI 1960, 341-51; E. Risch en *Glotta* XXXIII 1954, 193; G. M. Bolling, «Ποικίλος and θρόνα», *Amer. Journ. Phil.* LXXIX 1958, 275-82; M. C. J. Putnam, «Throna and Sappho I 1», *Class. Journ.* LVI 1960-61, 79-83; H. Frisk, *Griech. Etym. Wört.* s. u. ποικιλόθρονος parece aceptar esta conexión con θρόνα (sobre este vocablo cf. C. J. Ruijgh, *L'élément achéen dans la langue épique*, Amsterdam, 1957, 166 y, sobre su sentido real en Homero, H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, Londres, 1950, 398, nota 1); E. Risch, «θρόνος, θρόνα und die Komposita vom Typus χρυσόθρονος», *Studii Classice* XIV 1972, 17-25, opina que es posible que el sentido de θρόνα en el pasaje homérico repose sobre un rehacimiento, por una mala interpretación del texto sáfico (diosa vestida, y no sentada), de igual manera que, por una mala interpretación del texto homérico, se explica el sentido φάρμακα de θρόνα en Licofrón.

[50] Para la relación con el bordado o recamado cf. *Il.* 6, 294 ὅς (πέπλος) κάλλιστος ἔην ποικίλμασιν (pero cf. A. J. B. Wace, *o. c.* en nuestra nota 38) y Plat. *Resp.* 557 *c* ἱμάτιον ποικίλον πᾶσιν ἄνθεσι πεποικιλμένον (pero cf. nota de J. Adam, *The Republic of Plato* II, Cambridge, 1969², 235, que lo interpreta no como bordado, sino como colorido).

ser flores [51], que Putnam interpreta como flores capaces de enamorar. Safo pediría a Afrodita un «charm», como Hera en Homero (*Il.* 14, 214-21). Y cierto que Safo, como los artistas cretenses, es una apasionada de las flores, del encanto de las flores, esas delicadas criaturas, esos seres misteriosos. De haber sido andaluza, su poesía estaría perfumada por lactancias, adelfas y ninfeas, miramelindos, marimoñas y evónimos, brusco, laureola y dompedro fragante. Como es lesbia [52], sus poemas nos hablan de la rosa (que Homero no mienta, subiendo su primera aparición literaria hasta Arquíloco), la violeta y el antisco o perifollo silvestre, el loto y el melíloto, el jacinto oriental, el croco, el apio, el cícero, el aneto («anethum graveolens», no el anís). Otros autores, para explicar ποικιλόθρονος, prefieren hablar no de una poliantea fastuosa en un manto de mil flores recamado, sino de figuras de animales, seres míticos o humanos, y, puestos a bordar el manto de Afrodita con nuestra fantasía, yo recordaría a la sideral y fulgural Afrodita Urania con su manto azul de estrellas, como la antigua diosa mejicana de la luna y la tierra o nuestra Virgen María. El texto homérico, tan traído y llevado (pero difícil de separar de la troquelación sáfica ποικιλόθρονος), sugiere tal vez que, como en otros muchos casos [53] en los que capas superpuestas ocultan casi por completo el cuño original y la primera imagen, la verdadera etimología de nuestra palabra es otra de la inteligencia que el propio Homero y los poetas subsecuentes le atribuían; pero cualquiera sea la pepita etimológica de -θρονος y su fe

[51] Así ya W. Aly, *o. c.* en nuestra nota 5, col. 2375: «die mit den bunten Blumen». Bolling, *o. c.* en nuestra nota 49: «having decorative flowers» (en el peplo).

[52] I. Waern, «Flora Sapphica», *Eranos* LXX 1972, 1-11 identifica los diez géneros botánicos mencionados en los fragmentos, un número considerable, si se piensa que éstos no mencionan más que un insecto (la abeja), tres árboles (encina, laurel y manzano) y cuatro pájaros (gorrión, golondrina, ruiseñor y alción). Por lo demás, la asociación de las flores con el amor está documentada en las representaciones de los Erotes: cf. A. Greifenhagen, *Griechische Eroten*, Berlín, 1957, 7-33 (cap. «Vielblumige Eroten») y recuérdese Carm. Anacr. 55 Preisendanz πολυανθεῖς.

[53] Sin ir más lejos, el epíteto de Afrodita φιλομ(μ)ειδής, que todos los poetas, desde Homero, han entendido como «amante de la sonrisa», lo interpretan A. Heubeck en *Beiträge zur Namenforschung* XVI 1965, 204 ss. y H. Erbse en *Phil.* CVIII 1964, 6 como un arreglo o forma dialectal beocia, respectivamente, de φιλομμηδής (cf. μήδεα); pero cf. P. Chantraine en *Beiträge zur Indogermanistik und Keltologie Julius Pokorny gewidmet*, Innsbruck, 1967, 22 ss.

de bautismo, no parece dudoso que Safo, al crear nuestro compuesto (que nada prueba sea un epíteto cultual), lo relacionaba con θρόνος (el uso por Píndaro o Esquilo de otros compuestos terminados en -θρονος reafirma esta interpretación), y así lo atribuye a la diosa, no al peplo de la diosa, como hubiera sido obligatorio, de tener el sentido que pretende dársele (el caso del homérico χρυσήνιος no es comparable, pues no se presta a ambigüedad: ¿dónde puede la diosa llevar las riendas sino en las manos?). Precisamente porque ποικιλόθρονος no es simple epíteto exornativo, sino situacional, adscrito a una situación concreta, no puede luego recogerlo la poetisa (¡y le hubiera sido tan cómodo como «rappel»!) en los versos 13-14, cuando la diosa, dejando su sitial olímpico, ha descendido junto a Safo: sí recoge, en cambio, ἀθανάτ(α).

En cuanto a δολόπλοκος «trenzadora de engaños»[54], epíteto que varían los ingenios de los traductores en declarar[55], no está tampoco documentado antes de Safo. Aplicado a Afrodita ha tenido luego cierta fortuna literaria. Sin mencionar otras apariciones tardías (Trifiodoro, himnos órficos), está atestiguado en Simónides fr. 541, 9 P., fr. adesp. 94, 9 P. y Teognis 1385-88. Este último pasaje, al remedar y calcar el vocablo sáfico, apunta su interpretación, la propia de una literatura sentenciosa y docente: δαμνᾷς δ' ἀνθρώπων πυκινὰς φρέ-

[54] Cf. L. Preller-C. Robert, *Griechische Mythologie* I, Berlín, 1894⁴ (reimpr. 1964), 366, nota 3.

[55] Traducciones españolas: «de amorosas tramas dulce maestra» (Canga-Argüelles), «que las tiernas caricias / y amorosos engaños / suavemente inspiras» (Conde), «que en engañar a los mortales gozas» (A. Lasso de la Vega), «artera» (Castillo y Ayensa), «dolosa» (Menéndez Pelayo), «falsa» (Rubió i Lluch), «engañosa» (Ferraté), «intrigante» (Heller), «artimañadora» (García Calvo), «maquinadora de astucias» (Jordán de Urríes y J. Vives), «urdidora de engaños» (Rabanal), «tejedora de ardides» (Labastie), «que te complaces en tejer las redes del amor» (Esclasáns). Alemanas: «Netzstellerin» (Welcker), «Knüpferin schlauer Bande» (Herder), «Listknüpferin» (Keil), «schlau fesselnde» (A. W. Schlegel), «Listenspinnende» (Wilamowitz, Rüdiger, Homeyer, Snell), «Listenspinnerin» (Schadewaldt), «listig Kluge» (Wilbrandt), «listenflechtende» (Saake), «listsinnende» (Treu). Inglesas: «charmfashioner» (Lattimore), «wile-weaving» (Edmonds y Symonds), «weaver of wiles» (Bowra, Page, Bagg), «that art Zeus'witching daughter» (Marris), «sly» (Barnstone), «a whittled perplexity your bright abstruse chair» (Davenport). Italianas: «seduttrice» (Della Corte y Massa Positano), «piena di vie» (Pascoli), «che gl'inganni intessi» (Bignone), «tessittrice d'inganni» (Valgimigli), «che rete ordisci» (Priviterra). Francesas: «ourdisseuse de trames» (Reinach-Puech), «tissant l'intrigue» (Mora), «ingénieuse» (Schmitz), «rusée» (Egger), etc.

νας, οὐδέ τίς ἐστιν / οὕτως ἴφθιμος καὶ σοφὸς ὥστε φυγεῖν. Ni en su sobrehaz formal ni en su tuétano de sentido parece presentar problemas. Por la forma, se sujeta a la ley de los compuestos con segundo término regente del primero (obsérvese el acento eolio, no δολοπλόκος) y su primer término lo empareja con una amplia familia, representada en Homero por δολομήτης, δολόμητις, δολομηδής, δολοφραδής, δολοφρονέων. Por su sentido, el segundo elemento del compuesto evoca la idea de urdimbre, urdidumbre, etc. que, en todas las lenguas, reflejan giros semejantes a nuestro «urdir engaños» o al homérico *Il.* 6, 187 ss. (el rey de Licia a Belerofontes) πυκινὸν δόλον ὕφαινε (cf. una idea no desemejante en δολορραφής). Otros compuestos en -πλοκος[56]: μυθόπλοκος (Safo 125 *b* "Ερωτα... μυθόπλοκον), αἰμυλοπλόκος (Cratino), δολιοπλόκος (Or. Sybill.) y δικτυοπλόκος (Pólux 7, 139 y Hesiquio *s. u.*; tal vez atestiguado[57]).

Δόλος es «engaño» y, en concreto, «instrumento de engaño», en muy diversas realizaciones contextuales. Δολόπλοκος evoca, sin ninguna impertinencia y con admiración[58], una cualidad típica del dios griego, la astucia, la capacidad para las trampas, el ser δολιόφρων[59], cualidad que Eurípides (*I. A.* 1300) atribuye precisamente a Afrodita, del mismo modo que Simónides fr. 24 D (cf. POxy. 2432, 9-10) saluda a Eros como σχέτλιε παῖ δολόμηδες 'Αφροδίτας. Se trata de una faceta del ser divino, según la sensibilidad griega, que a nosotros nos resulta extraña, pues divinidad y una porción de picardías son extremos que se acomodan mal, para nuestro sentido moral. Para el griego, en cambio, el δόλος era, evidentemente, un πρέπον τῷ θεῷ, algo que se les debe a los dioses y conviene, un marbete que cubre a todos ellos[60]. Bien así como la astucia de Hermes (que canta con admiración el autor del Himno homérico, en el siglo VI, poema a gloria y honor del dios mantés, pícaro y tunante y consumado ladrón) pertenece a la χάρις del dios, así, en un plano femenino, la astucia de Hera en el «engaño de Zeus» (canto XIV de la *Ilíada*)

56 Cf. C. D. Buck - W. Petersen, *o. c.* 672-73. La variante δολόπλοκα (-πλόκα Choer. *in Heph.* 85) la acepta Edmonds.

57 *Sitzb. Ak. Wiss. Berlin, 1934, 1032.*

58 Cf. C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1961², 203.

59 Así es, para Aesch. *Ag.* 947, la Venganza, hija de Zeus.

60 Cf. K. Deichgräber, «Der listensinnende Trug des Gottes», *Nachr. Ges. Wiss. Göttingen*, phil.-hist. Kl. IV 1, 1940 (recogido en el libro de igual título: Gotinga, 1952).

pertenece a la χάρις de la diosa del amor, Afrodita, entre cuyos privilegios cuenta Hesíodo (*Theog.* 805) los engaños, ἐξαπάται. Digo Hermes o Afrodita, como podía haber dicho Hefesto. Tanto monta. El δόλος de Hefesto (*Od.* 8, 272 ss.) fue el de un marido peje y patiestevado, pero también el de un artista maravilloso que contempla a los adúlteros, Afrodita y Ares, enlazados en el cepo de amor,

> porque en la cama
> los vino a hallar el coxo su marido
> y los cogió a los dos ambos desnudos
> en una red de indissolubles ñudos [61].

Esta astucia entre dioses, sus mañas y maulas y hasta sus grandes fechorías respondían a un ideal vital muy de época y sin duda complacían y admiraban al hombre griego del siglo VII, cuyo modelo humano seguía siendo el ulíseo, el del héroe a quien su diosa protectora, que es tan sensible a la inteligencia, saludaba complacida (*Od.* 13, 291-92): κερδαλέος κ' εἴη καὶ ἐπίκλοπος ὅς σε παρέλθοι / ἐν πάντεσσι δόλοισι, καὶ εἰ θεὸς ἀντιάσειε [62]. Pero cuando la víctima de la astucia archiequívoca de los dioses es el hombre, entonces se revela, a su ley, la tragedia de la humana existencia, tema éste muy insistido por la tragedia ateniense [63].

Que en δολόπλοκος esté sugerida, más en concreto, la imagen de la «red», como se les aparece en algunos [64], es interpretación que me parece muy objetable. La «red», ciertamente, responde a un complejo conceptual que no es extraño encontrar aplicado al dios en sus «anfibológicas» relaciones con los humanos [65]. La «caza de amor»

[61] Francisco de Aldana, *Efectos de amor* vv. 5-8 (en «Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos» A. 23, edición de M. Moragón, Madrid, C. S. I. C.). En el librito de M. Delcourt, *Héphaistos ou la légende du magicien*, París, 1957, se leen cosas muy interesantes sobre la magia de los nudos, de un simbolismo polivalente (amor, maleficio, guerra, lluvia). Una curiosa implicación en las prescripciones para el epiléptico, veo en G. Lanata, *Medicina magica e religione popolare in Grecia*, Roma, 1967, 61-64.

[62] Para la neutralidad de δόλος (cf. latín «dolum malum / bonum») cf. *sch. ad Iliad.* 2, 114 y 3, 202; Eustacio *ad Iliad.* 3, 358 y 10, 383.

[63] Materiales léxicos, en J. Kätzler, Ψεῦδος, δόλος, μηχάνημα *in der griechischen Tragödie*, Dis. Tubinga, 1959.

[64] Sugerencia, no sé si muy consciente, en la paráfrasis de Wilamowitz, o. *c.* 44 (y ya antes en la traducción de Welcker «Netzstellerin»), ampliamente explicitada por G. A. Priviterra, «La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo», *Quaderni Urbinati* IV 1967, 7-58, s. t. 16-29.

[65] En general, muchos materiales en I. Scheftelowitz, *Das Schlingen- und*

es un tópico literario bien documentado[66]. La familia de palabras a que pertenece δόλος[67] (alemán *zielen, zählen,* inglés *tal-k,* etc.) acaso se relaciona, en fin de cuentas, a través del símil del «tejido» del discurso (cf. latín «textus»), con la familia léxica a la que pertenecen δέλτος, δαίδαλος, δαιδάλεος (dicho de un puñal, escudo, lecho, trono, velo), alemán *Zelt* «tapete» y otras palabras de una raíz cuyo sentido primitivo parece haber sido «entretejer» (según la técnica antigua del entretejido sobre el propio telar, y no del recamado sobre la tela fuera ya del telar). Que se dan casos, y tantos, de reactivación intuitiva por los poetas de un sentido etimológico originario es cosa igualmente sabida. Ahora bien, lo que yo no veo es que, en nuestra oda, aparezca por parte alguna esa idea concreta de la red, ni esa revalorización de elementos semánticos latentes, ni un eco, evidente o entrevelado, del pasaje homérico arriba citado sobre el δόλος de Hefesto (donde el sentido de la «red» lo da el contexto), ni alusión a la red de pescar o a las piscatorias hazañas de Afrodita. Por consiguiente, no creo que esté autorizada esa traducción «por la idea» de «urdidora de redes». Tampoco creo que en δάμνα del v. 3 incida una posible valencia semántica alusiva a la caza (recuérdense los toros prendidos con red que representan los vasos de Vafio) ni, desde luego, que en el v. 18 μαινόλᾳ haya un velado esguince alusivo a la furia ferina del animal acosado en la

---

Netzmotiv im Glauben und Brauch der Völker, Giessen, 1912. Cf., por ejemplo, las palabras de Dioniso (sobre Penteo) en Eur. *Bacch.* 846 ἀνὴρ ἐς βόλον καθίσταται. Βόλος como «red de pesca» (documentado en Herod. I 62, 4 y tardío) es uso euripideo: cf. *Rhes.* 730 y *Alex.* fr. 43, 43 Snell, y vid. W. Ritchie, *The Authenticity of the Rhesus of Euripides,* Cambridge, 1964, 210.

[66] Íbico fr. 7 D. (*PMG* 287) "Ερος αὖτέ με... κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπειρα δίκτυα Κύπριδι βάλλει y, tal vez, Eur. *Hipp.* 1268-71 ἄγεις... ἀμφιβαλών. Para el empleo humorístico, en contexto erótico, de la «red de pesca», cf. Plauto *Truc.* 35 ss., *As.* 178 ss. Tres imágenes prevalecen en el metaforismo de los daños de amor en la poesía petrarquista y en sus hijuelas: *a*) hiere con flecha o venablo; *b*) abrasa con fuego o llama; *c*) aprisiona con lazo, nudo, red («laccio, lacciuolo, rete, nodo, catena, giogo, legami, prigione»). Ejemplos españoles (Cetina, Acuña, Herrera, Cervantes, Góngora) en D. Alonso - C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española,* Madrid, 1970⁴, 96-103. Cf. también el tema de los «uincula amoris» como modo más alto y espiritual de sentir el amor, y vid. A. La Penna en pp. 187-190 de «Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina», *Maia* IV 1951, 187-209. Naturalmente, la inversión del tema lleva al motivo de «Eros atado» (Anth. Pal. XVI 195-199).

[67] Pretende relacionar δόλος con δέλεαρ V. Pisani en *Paideia* XII 1957, 298.

caza de amor[68]. Lo que sí que veo en ese δάμνα, por supuesto que junto al sentido erótico prevaleciente[69], es una presencia semántica de la valencia normal de la palabra aplicada a la guerra, que será recogida, como los demás elementos del significado de la estrofa primera, en la última estancia de la oda: v. 28 σύμμαχος. Esta «reprise», con la importante diferencia de matiz de que en su lugar hablaremos, sí que pone en la pista al buen entendedor sobre los reflejos semánticos concretos que tal vez se agazapan en el «engaño» a que alude δολόπλοκος. En efecto, en el dominio de la guerra y por contraposición a la lucha abierta expresada por el vocablo μάχη (a veces, simplemente por πόλεμος, el término negativo que funciona como neutro), el δόλος bélico, la malicia en la milicia, se expresa en homérico por el término caracterizado λόχος[70] que —¡conste!— no tiene en Homero valor peyorativo[71]: ambos son aspectos positivos de la guerra, bien así como el δόλος es un aspecto positivo y digno de admiración entre dioses y humanos[72]. En resumen, que la palabra abstracta, opaca, adquiere concreta luminosidad impensada y vemos en la «trenzadora de engaños» una imagen de la diosa que dirige, experta en emboscadas, la «batalla de amor»[73], no su imagen venatoria en la «caza erótica».

Naturalmente, para que la plegaria sea eficaz y tengan buen suceso sus rogaciones, el orante, según necesidades estratégicas de la acción sobre el dios, debe aplicar a éste el nombre o epíteto conveniente. La polionomasia de los dioses griegos facilita la buena aplicación de este perspectivismo lingüístico, que altera las invoca-

[68] Así W. Castle en pp. 70 y 73 de «Observations on Sappho's To Aphrodite», *Trans. Amer. Phil. Assoc.* LXXXIX 1958, 66-76.

[69] Cf. *Il.* 14, 315 (un texto que, acaso, ha tenido presente Safo al componer esta oda), Hes. *Theog.* 122, Hymn. Ven. 17, Píndaro *O.* 1, 42 y en la propia Safo 102, 3-4.

[70] Cf. en *Il.* 1, 226-228 la contraposición πόλεμος/λόχος.

[71] Cf. *Il.* 13, 277 ἐς λόχον, ἔνθα μάλιστ' ἀρετὴ διαείδεται ἀνδρῶν.

[72] Aparte δολόπλοκος, entre los epítetos de Afrodita que llevan el mismo radical, contamos: δόλιος (Eur. *Hel.* 238), δολιόφρων (Eur. *I. A.* 1301), δολόμητις (Simon. PMG 575, 1 coni. Bergk; Coluto 81), δολοφράδμων (Nonno 4, 68 y 32, 1), δολοφρονέουσα (Trifiodoro 455): cf. C. F. H. Bruchmann, «Epitheta deorum», en W. H. Roscher, *Lex. d. gr. und röm. Mythologie* VII, Leipzig, 1893 (reimpr. Hildesheim, 1965), s. u. «Aphrodite», 53-70.

[73] El tema literario ha sido estudiado por A. Spies, *Militat omnis amans. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik*, Dis. Tubinga, 1930. Sería nunca acabar inventariar pasajes: Alcmán 1, 63; Anacr. 52, 1, etc.

ciones a la deidad, según las asociaciones que más convienen al horizonte de la plegaria. Así, para que las flechas del dios le venguen, Crises invoca a Apolo destacando lo dardeante del olímpico ballestero (*Il.* 1, 37-42 ἀργυρότοξ'... τείσειαν... σοῖσι (βέλεσσιν), y el Coro de *Edipo Rey* (151 ss.) al mismo dios como «sanador» (Παιάν), para que aleje de Tebas la pestilencia. Aquí δολόπλοκος trinca bien la idea, remodelada por la poetisa en fórmula propia, de lo demónico[74] de la diosa artera en la batalla de amor, cuyos δόλοι son los embelecos y zalemas y dulces insidias, el sortilegio hechicero y embrujador, la zorrería, las trapacerías, el enlabio y sus efectos sobre la víctima. Se invoca a la deidad justamente para que no use sus artes con Safo, de acuerdo con el principio ὁ τρώσας ἰάσεται; pero el epíteto cobra su debido rango, si pensamos que Safo va a pedir a la diosa su concurso (σύμμαχος) en la batalla de amor contra la φιλουμένη: también en este punto, el proemio se aclara y corrige a la luz del discurso sucesivo del poema y su final.

Los δόλοι de Afrodita son un trenzado de engaños que, en la víctima, se manifiesta concretamente en forma de ἄσαι y ὀνίαι (el plural designa algo que se repite otra y otra vez, entre cortos intervalos: cf. 26 μερίμναν). Safo expresa esos efectos con el temblor redoblado (siseo musitado), por el homeoptoto y la similicadencia, de la palabra medida y rimada: v. 3 μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα. Para el sentido de estos vocablos remiten todos los comentaristas al paralelo hipocrático ἀνιᾶται καὶ ἀσᾶται (*De morbo sacro* 15 = VI 388 Littré), dicho de un hombre presa de angustias y tormentos, por una alteración de su equilibrio físico. Las recurrencias sáficas de estas palabras y de otras congéneres acontecen en contextos poco esclarecedores[75]. Se trata de una visión del amor como enfermedad, pero no al modo romántico, sino como morbo y turbación de los sentidos. Recordemos la descripción, de tanto valor clínico, del famoso «fragmento patográfico» (fr. 31). A la vista de la muchacha «e come dolce parla e dolce ride»[76] al varón semideo, Safo experimenta ¿un ataque de celos? ¿del varón por la muchacha, como

[74] Cf. W. Schmid, *Gesch. der griech. Literatur* I, Munich, 1929, 419, nota 10.

[75] Fr. 5, 10; 63, 3; 96, 17 (max. dub.); 68 (a), 4 (poss.); 91; 103, 11; 3, 7.

[76] Petrarca, *Soneto* 159. «Tu dulce habla, ¿en cúya oreja suena? / tus claros ojos, ¿a quién los volviste? / ¿por qué tan sin respeto me trocaste?» (Garcilaso, *Égloga* I).

se suele pensar? ¿de la muchacha por el varón[77]? ¿la turbación que produce la belleza[78]? ¿su representación a efectos de una declaración de amor[79]?... que todo esto se ha diagnosticado[80]. En cualquier caso, se trata de un análisis finísimo de una crisis erótica (τὰ συμβαίνοντα ταῖς ἐρωτικαῖς μανίαις παθήματα[81]). Safo no se deja enamorar sin auscultarse y tomarse el pulso y puntualizar los síntomas, que reúnen toda la coherencia significativa de un verdadero síndrome. Los diez síntomas en cuestión (calofríos y trasudores hasta la exhaustación, el quedarse sin habla y perder la color, los zumbidos, etcétera) no se refieren exclusivamente ni al cuerpo ni al espíritu, en la acepción corriente entre nosotros de ambos términos; se refieren a lo que algunos alemanes llaman «Leib», cuerpo del hombre entendido en su realidad psicofísica, a la realidad corpórea del estado anímico[82]. En la literatura médica ἄσαι se aplica al desarreglo físico o angustia hasta la náusea[83]; ὀνίαι (jónico ἀνίη) alude a la tristeza, que tampoco es un estado psíquico puro[84]: me ocurre recordar que en el núcleo del vocablo inglés para «triste» *sad* se alberga también la noción de «saciedad», que expresan sus próximos parientes latín *satis* y alemán *satt*[85].

Θῦμος (v. 4) ya se sabe que es palabra griega difícil de entender desde la psicología moderna y sus diferencias entre la cabeza pen-

[77] Así A. J. Beattie, «Sappho fr. 31 L. P.», *Mnemosyne* n. s. IX 1956, 103-11.

[78] W. Schadewaldt, *o. c.* 68-70.

[79] M. Marcovich, «Sappho fr. 31: anxiety attack or Love declaration?», *Class. Quart.* n. s. XXII 1972, 19-32.

[80] Y aún más dicen estas palabras de lo que suenan en la común exposición de todos, que es decir que Safo expresa una crisis amorosa. Según G. Devereux, «The nature of Sappho's seizure in fr. 31 L. P. as evidence of her inversion», *Class. Quart.* XX 1970, 17-31, se trataría de una erupción pasional o «ataque de ansia» típico de una homosexual, poseída de amor hambriento, sitibundo y tremante.

[81] Ps. Longino *de subl.* 10, 1. Seis de los síntomas (observa A. Turyn, *Studia Sapphica,* (Eus. Supl., 6), Lwow, 1929, 43-57) tienen correlato homérico.

[82] Cf. E. Staiger, *Conceptos fundamentales de poética,* trad. esp., Madrid, 1966, 82-83.

[83] Wilamowitz, *o. c.* 43 traduce por «Uebersättigung» y recuerda el valor de «fastidio físico» que tiene en francés antiguo «ennui». W. Schadewaldt, *o. c.* 62-63 se refiere a la abulia de vivir, a las ganas de morir.

[84] La «acedía» petrarquiana a la que se refiere W. Schmid, *o. c.* 420 nota, o a los efectos, en nuestro Herrera, de amor «que mi afán cuidoso causa y mi tristeza». Cf. F. Manieri en p. 53 de «Saffo: appunti di metodologia generale per un approccio psichiatrico», *Quad. Urbinati* XIV 1972, 46-64.

[85] Para ἄση cf. Eur. *Med.* 245.

sante y los órganos apetitivos [86], pues el θυμός está vinculado al yo, pero, al mismo tiempo, dotado de existencia propia. En un texto lírico amoroso la palabra, sin embargo, no ofrece mayor dificultad. El corazón es el que sufre, pero también el que espera y desespera y el que recuerda («recordar», actividad de la memoria, significa, como se sabe, traer de nuevo al corazón), que son las operaciones anímicas de que en nuestra oda se trata [87]. Mayor interés tiene señalar que esta palabra se repite tres veces en el poema. Refluye una y otra tercera vez, después de asomarse inicialmente, de tal suerte que su aparición primera se nos presenta como el inicio del tema «nuclear» del poema, el tema recurrente y ligante de los puntos discontinuos en apariencia, pero que resulta que se comunican con secretos hilos de intención y de sentido. Θῦμος es en realidad, en el arco del poema, la palabra clave, el hilo transmisor de la corriente de parte a parte (introito, centro y final) del poema. Safo ha hecho de θῦμος una particular plataforma para destacar el «leitmotiv» de la oda. Ésta, en un movimiento espiral de aproximaciones sucesivas, nos lleva tres veces a una palabra subrayadora de sí misma en sus diferentes apariciones y desapariciones, hasta que el poema describe toda su parábola. Palabras-clave son las que no significan horizontalmente, sino en profundidad. Se repiten; pero con un contenido cada vez mayor, con un peso y una profundidad más significativos, dando trabazón y desarrollo al curso del pensamiento, como a modo de puntos homólogos fáciles de establecer en esos círculos concéntricos por los que discurre la mente.

En un esquema somero, que más adelante iremos afinando, se trata de lo siguiente. Al comienzo de la oda, en el verso 4, θῦμον es

[86] Cf. para la situación homérica, lo que decimos en *Introducción a Homero*, Madrid, 1963, 243-51 y 525. En Hómero θυμός no es ya un órgano corporal, como el corazón, aunque el hombre pueda dirigirse a él. Es más abstracto que ἦτορ; pero todavía no, algo puramente espiritual. Algunos matices señala en Tirteo B. Snell, *Tyrtaios und die Sprache des Epos*, Gotinga, 1969, 9-20: Tirteo concentra la energía espiritual del hombre en su θυμός; pero todavía no la reconoce como voluntad libre.

[87] El amor se localiza en el pecho; por consiguiente, puede situarse en el θυμός: *Od.* 18, 212 (cf. Soph. *Tr.* 355, Eur. *Bacch.* 404 ss., etc.). En los textos sáficos el amor se siente en el θῦμος (1, 4 y 17; 5, 3); pero también en las φρένες (47) y καρδία (31, 6). Πόνος y κάματος, en la φρήν (48; 43, 6) y en el κήρ (96, 17: aparece también φρένα). Un psicologismo que, en este punto, pretenda hacer distinciones sutiles, deshuesa en conceptos intelectuales lo que es sentimiento vivo.

el ámbito por el que ruedan los anhelos amorosos que vienen de fuera, el campo de batalla, el palenque de la diosa mostrando su poder sobre su juguete y zarandillo [88]. No por dispersión (es decir, iniciando por debajo del tema predominante otro que va a tener más adelante su desarrollo), sino por intensión del tema inicial, se recoge el concepto en el centro de la oda: vv. 17-18 κὤττι μάλιστα θέλω γένεσθαι / μαινόλᾳ θύμῳ [89]. El corazón se atensa intensificado y potencializado por μαινόλᾳ, «corazón furente» [90], que dista mucho de ser un «motivo expletivo»; a la vez, se añuda al motivo del «deseo» de Safo, del cual ella es ya la agente. El amor pertenece al mundo del deseo y, lograda la implicación de ambos motivos, de ese último, el deseo, parten las dos preguntas de la diosa (vv. 18-20) que lo analiza en sus dos aspectos antitéticos y complementarios, de querer (Safo) y no querer (quien «le hace injusticia»), y que en su promesa (vv. 21-24), a través de una triple antítesis que refracta en acciones concretas el tema «querer-no querer», llega a unir paradójicamente los dos polos de la antítesis [91] en el «concepto» φιλήσει κωὐκ ἐθέλοισα, eliminado, pues, el motivo del deseo o voluntariedad. A través del susodicho proceso, en virtud de una tendencia a autonomizar el objeto de las acciones, el θῦμος que en el v. 4 era campo de batalla, se eleva, hacia los términos del poema (v. 27 a θῦμος ἰμέρρει), a agente de la acción. Merced a la ampliación interna operada en el centro de la oda (v. 18 μαινόλᾳ θύμῳ) ya puede Safo, en la séptima estrofa, poner el acento en θῦμος como sujeto. Con respecto a θέλω γένεσθαι μαινόλᾳ θύμῳ, el verso 27 θῦμος

88 «El alma de Safo es el campo de batalla de poderes extraterrenos», escribe R. Pfeiffer en p. 49 de «Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik» (recogido en *Ausgewählte Schriften*, Munich, 1960, 42-54); pero, ocupado en demostrar la tesis general de que los líricos arcaicos no reconocen su individualidad sino como «reacción» (no como intención), no analiza los matices en las diferentes apariciones de esta palabra «important and almost central», como señala C. M. Bowra, *o. c.* 204.

89 Cf. *Il.* 23, 894 y compárese *Od.* 11, 566

90 El motivo de la «locura amorosa»: *Il.* 6, 160 ss. γυνὴ Προίτου ἐπεμήνατο, Alceo N 1 (Helena) ὑπ' ἄνδρος ἐκμάνεισα, Soph. *Ant.* 790 ὁ δ' ἔχων (sc. σε = τὸν Ἔρωτα) μέμηνεν, etc. No entiendo por qué A. Luppino, en p. 360, nota 3, de «In margine all' ode di Saffo ad Afrodite», *Par. del Passato* XI, 1956, 359-63 escribe que μαινόλᾳ se refiere «ad altro e più discreto furore che non quello amoroso». Cf. Eur. *Med.* 432 σὺ δ' ἐκ μὲν οἴκων πατρίων ἔπλευσας μαινομένᾳ κραδίᾳ.

91 Cf. H. Saake, *Zur Kunst Sapphos*, Munich, 1971, 209.

ἱμέρρει [92] supone un clímax. El sentimiento cordial se ha ido estructurando, adquiriendo sus notas constitutivas y su forma, a medida que avanzaba el poema, ganando peso específico, tendiendo a ahondar y a barrenar en el alma misma del sujeto amante. La recurrencia de θῦμος nos sirve, ya se ve, para captar la forma rítmica de la trayectoria del deseo amoroso.

Una cosa notable me parece que no debo omitir en el comentario de esta estrofa: el empleo de la «elisión», término amplio que, unas veces, es elisión auténtica y, otras, «sinalefa» o συνεκφώνησις; pero que, a nuestros efectos, podemos emplear aquí y ahora «sans nuance». Es pormenor que a muchos puede parecer menudencia o triquiñuela insignificante; pero que es muy significativo, cuando se lo considera de un modo ergocéntrico, es decir, como elemento estructural en función de la obra. Mediante su empleo el verso tiene paradas y sobrealientos, distintos de las barras o rompimientos de las pausas, y se genera un ritmo nervioso («staccato»), un alternarse de aceleraciones y sofrenadas o refrenos en que se aprieta la emoción y el verso anda más calmo, que produce efectos aceleratívos o retardativos y sirve con perfecta eficiencia al tono del texto [93]. Así, por ejemplo, se ha hecho notar que la elisión y aféresis son mucho más frecuentes en las sátiras que en las epístolas de Horacio (frecuencia del 42 % y 19,5 %, respectivamente [94]). En esta primera estrofa, el empleo de la elisión (unido a otros puntos de comentario) permite suponer un ritmo más lento en los versos segundo y cuarto (ninguna elisión) que en los versos primero y tercero (dos elisiones en cada uno): la alternación rítmica de un verso que camina ligeramente (⏑ ⏑) y se remansa, alternadamente, como el agua que fluye por la cascada y se calma en el remanso, se

[92] Que no es, por consiguiente, estricto sinónimo de ἵμερός τις ἔχει με (95, 11), ni de «tener ἵμερον» (137, 3 «de cosas honrosas»). Sobre el valor del verbo θέλω y su distinción de otros aparentes sinónimos, cf. A. Wifstrand, «Die griechischen Verben für Wollen», *Eranos* XL 1942, 16-36 y P. Huart, *Le vocabulaire de l'analyse psychologique dans l'oeuvre de Thucydide*, París, 1968, 403-408. El verbo ἐπιθυμεῖν es, en ático, más afectivo, pero Safo no lo conoce.

[93] No contamos con un estudio de conjunto sobre la elisión en la poesía griega, semejante al de J. Soubiran, *L'élision dans la poésie latine*, París, 1966 (cf. censura de L. Nougaret, «Les problèmes de l'élision», *Rév. ét. lat.* XLIV 1966, 122-31).

[94] Según N. Nilsson, *Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz*, Uppsala, 1952.

reproduce ondulatoriamente a través de la alternación en el «tempo» de los versos. Lo mismo sucede en la estrofa tercera y, con variaciones de realización, en la segunda y cuarta. El primer verso de la segunda estrofa presenta dos elisiones y los tres restantes ninguna. En la estrofa cuarta, el verso primero ofrece también dos elisiones, el segundo y tercero una elisión cada uno y el cuarto ninguna. El «adonio» final no admite elisión más que en el verso 20 Ψάπφ', «et pour cause» (mira lo que allí decimos).

Resumiendo. En la ἀνάκλησις la poetisa ha cuajado una expresión funcional y artística, pues el valor de la palabra poética depende únicamente de su eficacia, esto es, de su función en el verso o en el poema. No hay grasa, sino carne prieta, densa; no hay signos muertos ni partes muertas de la copla. Sigue la λιτή, musitada con siseo: λίσσομαί σε. La coincidencia de ictus y acento de palabra en este grupo de verbo con pronombre enclítico da un énfasis especial al inciso que, tras la «inuocatio», señala el paso a la situación concreta. Es un verbo poético [95] de presión y de súplica insistente, que se hace sensible por el empleo del imperativo [96]. Implica una llamada a la piedad, para pedir perdón o para obtener un favor, a despecho de la hostilidad o de la indiferencia. Al verbo de súplica sigue un elemento apotréptico, en forma de frase prohibitiva, que se explica por δολόπλοκε [97]. No sin alguna sorpresa por nuestra parte, nos encontramos con que a la petición negativa se le añade su réplica positiva «sino ven aquí», en lugar del «líbrame ahora» que esperaríamos por oposición, de una parte, al «si alguna vez» que sigue y, de otra, a μή δάμνα en el orden común de asociaciones. La sorpresa del tránsito era menor para el oído griego, por la ambi-

[95] Ochenta veces en Homero (en plegaria de petición, no de alabanza, que lleva εὔχομαι: cf. E. von Severus, *o. c.* en nuestra nota 3, col. 114), cuarenta veces en los poetas posteriores hasta Eurípides, tres veces en Heródoto. Se utiliza, originariamente, entre iguales (hombres o dioses); en Homero hay solamente cuatro ejemplos en los que un hombre lo emplea para dirigirse al dios (*Il.* 9, 501 y *Od.* 14, 406; a los ἔθνεα νεκρῶν: *Od.* 10, 526 y 11, 35), pero este empleo se hace luego frecuente (16 sobre el total de 43 ejemplos posthoméricos: en Píndaro, siempre). Suele implicar la presencia o proximidad del suplicado: así en Hymn. Ven. 184 y 584 (Anquises suplica a Afrodita presente). Cf., para todo esto, A. Corlu, *Récherches sur les mots relatifs à l'idée de prière d'Homère aux Tragiques*, París, 1966, 293-313.

[96] Tipo *Il.* 19, 305 ss. λίσσομαι... μή με... κελεύετε (lista de ejemplos en A. Corlu, *o. c.* 308, nota 1).

[97] Cf. C. M. Bowra, *o. c.* 201.

güedad entre el valor adversativo de ἀλλά y su empleo con imperativos de la segunda persona, en la orden o la súplica (tránsito del presente conocido al futuro deseado). El v. 5 a ἀλλὰ τυῖδ' ἔλθε [98] es la ἐπίκλησις o «aduocatio» propia de la plegaria (hay otras, características de otras liturgias [99]), del tipo ἐλθέ, βαῖνε, ἴκοῦ, μόλε, κλῦθι, ἄκουε, δεῦρο, φάνηθι, προφάνητέ μοι, βλέψον, *descende, adesto, ueni, huc ades, respice* [100], en la cual se pide al dios que venga para ver, oír, ayudar (θεοὺς βοηθοὺς ἐπικαλεῖσθαι). Comenzamos a observar el encabalgamiento interestrófico que, como el interversal, es rasgo conspicuo de la oda: sobre él volveremos después.

Dentro de una estructura formal («forma interna» también) perfectamente definida en la arquitectura de una plegaria percibimos, pues, un tema claro (una mujer que invoca a la diosa del amor y le suplica) y se nos hace transparente un estado de ánimo, una actitud (expresada por el léxico y demás elementos del estilo) en la deprecante, mujer transida de amor humano y de un dolor incapaz de restañarse. Ha caído en graves malaventuras, en un caso de amor. Está penada, el pecho del amor muy lastimado. Se reconoce con pavura como víctima de un combate cuyo agente es una diosa, señora de la guerra (πότνια δάμναισα), astuta en recursos y emboscadas que son, para la cuitada, angustias que le aprietan dentro del pecho y tristezas consumidoras de la carne. Bullente dentro del perímetro de esta estrofa hallamos una típica situación agónica de «ἀδύνατον sáfico» que, dentro de la fenomenología de la situación amorosa, podríamos bautizar, con Schadewaldt [101], de «miseria de amor». Que la aparición del amor es dolor, no es un tema exclusivamente sáfico [102]. También Arquíloco (fr. 118, 104 y 112) reconoce la fuerza demónica del amor y su dolor; pero su respuesta elemental

[98] Si τυῖ es oxítono en Hesiquio, el glosógrafo lo refiere al cretense; en lesbio es perispómeno, esto es, mejor acentuación que τυῖδε es τυῖδε. Sobre la acentuación τύϊδε de algunos papiros sáficos y alcaicos (esto es, τύιδε, pues el trema no indica nada) cf. M. L. West en pp. 197-98 de «On Lesbian Accentuation», *Glotta* XLVIII 1970, 194-98, quien la explica, acaso, por la consonantización de ι.

[99] Cf. J. Laager, «Epiklesis», *Reall. Ant. Chr.* V (1962) 577-99.

[100] Cf. C. Ausfeld en p. 506 ss. de «De Graecorum precationibus quaestiones», *Fleckeisens Jahrbb. f. kl. Phil.* Supl. 28 (1903), 505-47 y K. Ziegler, *De precationum apud Graecos formis*, Dis. Breslau, 1905, 59 ss.

[101] W. Schadewaldt, *o. c.* 59-66.

[102] Cf. B. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, trad. esp., Madrid, 1965, 97-101.

es, naturalmente, varonil. En Safo, llorándole la voz que le sale del alma, el tema tiene otro alcance y otra hondura. En una cuidada «composición de lugar» la figura de la orante (que parece de antemano fracasada, vencida aun antes de combatir) se coloca en el fondo que le conviene, frente a la diosa sentada gravemente ante el divino consistorio, muy empinada y majestuosa en su lejanía ilustre, la más repuesta a las tristezas de los hombres. Se plantea una tensión, despojada y terminante, que sólo más adelante alcanzará —¿ilusoria?— solución.

2. ESTROFA SÉPTIMA

Los versos 25-28, con los que se clausura el poema, parecen, al primer pronto, situarnos, por compulsa con el inicio de la oda, ante un enunciado redundante, que comienza y termina con el mismo contenido. Los vocablos que afloran no son, con alguna excepción, idénticos a los que el poeta empleó en el pórtico del poema; pero los contenidos son, parece, consonantes, o sea, que, con una cierta ruptura en los recursos del significante (en la línea vertical integrada por los varios niveles del lenguaje: fónico, sintáctico, semántico), tropezamos una aparente continuidad en el dominio del significado, en rasgos notables de la línea horizontal sintagmática. La última estrofa ¿dice, una vez más, el temor y la angustia de la primera?

Cierto que el género «plegaria» impone esa estructura anular (ἐν κύκλῳ περίοδος), en un «ritorno» que torna a anudar el final con el principio, como en un «círculo mágico»: la invocación, seguida de una primera petición, al principio, y, al final, las «preces ipsae», dejando en medio todo lo demás, que suele ser la típica exégesis o justificación de la frase ternaria [103] (afirmación o negación o petición /

[103] Ternaria es, normalmente, la estructura de los discursos en Homero, y de los diálogos (parlamento, respuesta y nueva respuesta del primer interlocutor) de los que J. Blom, *o. c.* en nuestra nota 15, pp. 41-42 cuenta 56 ejemplos. Para el discurso, esta estructura anular (en cuyo centro se encuentra el ejemplo, la narración o la descripción) no es la única, pero sí la más frecuente en Homero: cf. D. Lohmann, *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlín, 1970, 12 ss., que la llama «bulbiforme» y la opone a la estructura «paralela» (abab) y a otra «libre». En Píndaro la «Ringkomposition» es la típica del mito, según demostró L. Illig, *Zur Form der pindarischen Erzählung*, Berlín, 1932, s. t. 55 ss.; pero también de muchas odas en conjunto y de otras estructuras

explicación / vuelta a la afirmación, negación o petición): así, entre cien ejemplos, la plegaria de Glauco en *Il.* 15, 513-26 (elemento central: justificación) o la plegaria del Coro en *Edipo Rey* 163 ss. (descripción de la calamidad, que justifica -γάρ- la plegaria) [104]. Esta estructura que procede no en rectilineidad, sino cerrándose en círculo perfecto, como el anillo («Ringkomposition»), no podemos decir que sea un procedimiento característico de Safo [105]. La «forma de rondó» es propia, sí, de nuestra oda y tal vez, diríamos en un arranque de condescendencia, del fragmento 5, también una plegaria a Cípride [106]. La verdad es que, con seguridad, solamente el poema sáfico que nos ocupa ha llegado entero hasta nosotros y un juicio de conjunto sobre la forma literaria de los poemas sáficos debe limitarse a él. En cambio, por ejemplo, no sabemos si en el fr. 16 la estrofa quinta es la última y el esquema de conjunto puede interpretarse como «tema-transición-variación-transición-recapitulación». En otros casos, el texto no está bien interpretado, como en el fr. 31, 16, donde φαίνομαι, salvo en la forma, no recoge φαίνεται del v. 1 [107].

En nuestra oda sí que se da tal singularidad. El orante reitera finalmente su petición y el «poema se muerde la cola». Ahora bien, al punto comprobamos que en los cuatro versos finales el poeta ha ido seleccionando con una intención muy significativa los elementos de lengua y estilo, para terminar ahora en un tono distinto al de los versos que sirvieron de introito a su composición. Los temas no se repiten sin que haya cambios significativos; se repro-

---

menores, como el «proemio» (cf. J. García López, «Los 'prooimia' y preludios en los epinicios de Píndaro», *Emerita* XXXVIII 1970, 393-415). Advierto que la tripartición de nuestra oda ha sido notada de todos: cf., por ejemplo, T. B. L. Webster, «Sophocles and Ion of Chios», *Hermes* LXXI 1936, 271-72.

104 Cf. C. Ausfeld, *o. c.* 514-33. En el himno, entre invocación y petición, se intercala la «pars epica» con las πράξεις y δυνάμεις del dios, con la loa del dios y de sus gestas (ser, poder y acciones): si esta parte central se amplía, se llega al «himno homérico» (*o. c.* 525).

105 Como pretendió H. J. M. Milne, «A Prayer for Charaxus», *Aegyptus* XII 1933, 176 ss. y «The final stanza of φαίνεταί μοι», *Hermes* LXXI 1936, 126-28, con mucho séquito (Siegmann, Theander, Theiler, Von der Mühll y otros): cf. D. Page, *Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955, 11-12.

106 V. 1 [Κύπρι καὶ] Νηρήιδες (lectura de H. J. M. Milne *Cat. Lit. Pap. Brit. Mus.* nr. 43: suplemento probable) ~ v. 18 σὺ δὲ Κύπρι σέμνα. Pero la simple recurrencia de Κύπρι al comienzo y fin del poema no permite conclusiones tan claras como piensa B. Snell, *Gesammelte Schriften*, Gotinga, 1966, 91, nota 2.

107 Contra bastantes intérpretes, como C. Gallavotti, «Esegesi e testo dell'ode fr. 2 di Saffo», *Riv. It. Istr. Fil. Cl.* n. s. XX, 1942, 113-24.

ducen, pero traspuestos de clave. En realidad, se enfrentan dos estados de alma con relación a un mismo sentimiento amoroso. Al inicio, la estrofa primera está habitada por un ingrediente de temor sacro y de angustia aguda; al final, algo aserena a la deprecante y restablece su equilibrio: su petición parece la de quien está segura de recibir de la diosa ayuda y favor. Como respuesta a la vivenciá inicial palpitante de quejas angustiosas, la última estrofa presenta, en efecto, la esperanza de una liberación (ἐκ... λῦσον) a través de la profecía. La forma interior de un poema en función de súplica se expresa mediante el imperativo; pero hay cierta diferencia entre el imperativo apotréptico y temeroso del v. 3 y los imperativos positivos y esperanzados del final.

En efecto, la estrofa última, que aprieta y resume la petición final, estrofa imperativa en la que parece que se agolpa toda la esperanza de Safo, responde al esquema:

a) Reiteración de la ἐπίκλησις (25 a ἔλθε μοι καὶ νῦν) que dilata como un eco el v. 5 (τυῖδ' ἔλθ'); pero provee al fin, tras larga suspensión (hábil dominio de la tensión y la «détente»), el término esperable νῦν, corresponsal de ποτά, que faltaba al movimiento inceptivo iniciado en la primera ἐπίκλησις. Naturalmente, en el verso 25 el motivo se concentra sumarizándose, como en un nodo en el que se recogen las fuerzas, todo lo diseminado en la ἔκφρασις, para elevarse a un plano más alto que en el v. 5 a.

b) Súplica de liberación, para que la diosa la desate de sus inquietudes (vv. 25 b - 26 a) χαλέπαν δὲ λῦσον ἐκ μερίμναν [108], «reprise» positiva perfectamente congrua con vv. 3-4 μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα... θῦμον, justamente la que hubiéramos esperado después de ἀλλά en el v. 5; pero más clara y específica.

[108] Para el genitivo plural cf. 35, 8 παίσαν κέ με τᾶν μερίμναν. La palabra (de la misma raíz que los vocablos, ya homéricos, μέρμερος, μερμηρίζειν) no es homérica; su primera aparición ocurre en Hes. *Trab.* 178. En Píndaro tiene un sentido negativo en fr. 124 a.b, 5 y fr. 248 (unida la palabra, como en el ejemplo que comentamos, a los oportunos adjetivos); en general, expresa la aspiración hacia el éxito y la felicidad y, desde luego, no se refiere sólo al ámbito de la «ratio» o fuerza del pensamiento: cf. E. Thummer, *Pindar: Die Isthmischen Gedichte* II, Heidelberg, 1969, 130-31. Para el sentido en un contexto erótico cf. Teognis 1323 ss. y Anacr. 42, 2 λύσις ἐκ πόνων. Para λύειν en el vocabulario religioso, cf. K. Keyssner en p. 110 ss. de *Gottesvorstellung und Lebensauffassung im griechischen Hymnos* (Würzb. Stud. Kl. Alt. II), Stuttgart, 1932.

c) Petición positiva y genérica (vv. 26 b - 27 a) ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι θῦμος ἱμέρρει, τέλεσον [109]. Los deseos del orante, aunque no expresados en pormenor, se dan por conocidos del dios [110], eso es cierto y así lo dice Clitemestra, al final de su impía plegaria, en Sófocles *Electra* 656-59; aunque, precisamente por este ejemplo, sospechamos las razones de donde se engendra que la oración mental o plegaria «sotto voce» era mirada con recelo [111]. En todo caso, la genericidad de la petición se explica aquí por el contexto amoroso de la misma (sabemos que las peticiones a Afrodita solían susurrarse al oído y de ahí su cognomento de Ψιθυρός [112]).

d) Finalmente, petición más específica, para que la diosa la acorra con su trato de camaradería, ayuda y amistad: vv. 27 b - 28 σὺ δ' αὔτα σύμμαχος ἔσσο.

Los dos primeros elementos del esquema (ἐπίκλησις y apelación a la función liberadora de la diosa) pudieran ser la conclusión natural de la estrofa primera, que cierran con su doble cierre; pero, en la dúplica, se añade un matiz: la misma cuerda suena otra vez, da un segundo tono, pero, esta vez, sostenido por el pedal y quedando más clara la melodía. Los dos últimos elementos del esquema se vuelven aquí redobles de la súplica; pero más particularizados, enhebrando con el empiezo y, a la vez, levantándose sobre el sustrato de la oda entera. A bien mirar, lo mismo ocurre con los dos prime-

[109] Petición sustanciada en términos generales, cosa natural cuando se formula una petición para que se cumplan los deseos que pueda tener otra persona: Safo 5, 3-4 (plegaria por Cárajo, aquel hermano golfo que la poetisa tenía) [κὤσσα Ϝ]οι κε θέλῃ γένεσθαι / [πάντα τε]λέσθην (suppl. de edd. pr. y de Jurenka, respectivamente) y varios ejemplos odiseicos: 14, 53-54 (Ulises a Eumeo); 6, 180 (augurio de Ulises a Nausícaa, con delicada reserva, según se nos antoja a sus lectores): cf. 2, 33-34 y 17, 354-55. La fórmula persiste en griego tardío: *Pap. Graec. Magic.* I, 313 y 320. Para τελεῖν en el vocabulario religioso, cf. K. Keyssner, *o. c.* 117 ss. y nota de Ed. Fraenkel (sobre Ζεὺς τέλειος) en Aesch. *Ag.* 973. En el v. 26 μοι se construye ἀπὸ κοινοῦ con τέλεσσαι, ἱμέρρει y τέλεσον. Para la repetición τέλεσσαι... τέλεσον cf. Herod. 3, 72, 4. El sujeto de τέλεσσαι lo consideran unos indeterminado, Page entiende «cumple todo lo que mi corazón desea cumplir» (cf. *Il.* 18, 426 ss. = 14, 195 ss. = *Od.* 4, 89 ss.), Luppino, *o. c.* en nuestra nota 90, p. 363 y A. J. Beattle en p. 181, nota 4, de «A note on Sappho fr. 1», *Class. Quart.* n. s. VII 1957, 180-83, hacen de un σε sobreentendido (sc. Afrodita) el sujeto del infinitivo y entienden μοι como simpatético con θῦμος.

[110] Cf. C. M. Bowra, *o. c.* 201-202 y vid. Píndaro *N.* 10, 29.

[111] Cf. Lucano 5, 105 ss.

[112] Cf. S. Sudhaus, «Lautes und leises Beten», *Arch. f. Religionswiss.* IX 1909, 185-200.

ros, que sumarizan, junto con los elementos de la introducción que recuerdan elípticamente, elementos de toda la oda[113]. En v. 25 a ἔλθε parece paralelo repetitivo («citatio») de v. 5 a ἔλθε, pero incluye igualmente v. 8 b ἦλθες y en él se represa toda la descripción subsecuente del viaje. La súplica de liberación (25 b - 26 a) recoge la λιτή de vv. 3-4, pero también las referencias de Afrodita a la aflicción de Safo en 15 b y 20 b. En v. 27 el deseo del θῦμος contiene una «llamada» (al repetirse la palabra clave) de vv. 3-4 δάμνα θῦμον, pero, evidentemente, ὄσσα... ἰμέρρει[114] incluye ahora, como una retrorrespuesta, 15 a - 17 a ὄττι... κὤττι... κὤττι... θέλω γένεσθαι y también el contenido del estilo directo en 17-18 a; sobre todo, como ya explicamos, se ha operado un cambio fundamental en esta palabra, que pasa de ser ámbito de la acción de la diosa, en su inicial asomada en el poema, a ser ahora agente de la reacción y deseo de la suplicante. En fin, la diosa invocada en 27 b - 28 no es sola la deidad invocada en la ἀνάκλησις inicial (1-2 a), personaje de «tout repos», fulgidora y lumínea, prócer en el cielo radiante; una diosa deferente ha quedado ahora definida a retaguardia, revelándose su afabilidad en el discurso del poema, a lo largo de su presuroso descenso y en sus palabras; no gratuitamente 27 b σὺ δ' recoge v. 13 b σὺ δ', en el macarismo.

En resumen, los cuatro versos finales, que anudan con los iniciales del poema según la ley estructural del κύκλος, no se reducen, empero, a dar vueltas al mismo círculo, como bestia de noria que no sale nunca del punto de partida: antes bien, al cerrar perfectamente el circuito, nos declaran el proceso descrito en la oda, nos muestran su dinamismo. Para que la traza concéntrica sea más perfecta, es de observar que la simetría entre la primera y la última estrofa es axial; en cierto modo, la última estrofa desarrolla en sucesión inversa los elementos de la primera y éstos se condensan de nuevo, invertidos, en los cuatro últimos versos. El final del poema reitera, anda otra vez el camino del inicio, sólo que pasando la

[113] Cf. H. Saake, *o. c.* 75-76.

[114] Si en Ar. *Nub.* 435 (el Coro a Estrepsíades) τεύξει τοίνυν ὧν ἱμείρεις· οὐ γὰρ μεγάλων ἐπιθυμεῖς, encontramos ἱμείρεις («somewhat grandiloquent language» anota *ad loc.* K. J. Dover), ello no nos parece, genéricamente, estilo pseudosacro (como a A. Cameron en p. 4, nota 14 de «Sappho's Prayer to Aphrodite», *Harvard Theol. Review* XXXII 1939, 1-17), sino, específicamente, parodia de la plegaria de amor.

cinta al revés y con más conocimiento de causa. En el delantal del poema, a la descripción con la invocación de la diosa sigue la λιτή y a ésta la ἐπίκλησις; en su final, a la ἐπίκλησις sigue la λιτή y a ésta, la descripción de la diosa. Así ambas descripciones contrastan acusadamente. La diosa antes indiferente (con la suprema indiferencia de quienes están sobre las alegrías y tristezas de los hombres) es ahora una diosa deferente.

Afrodita, que, al inicio de la oda, se sentaba en su regio trono abigarrado y era saludada, no sin temor, como «trenzadora de engaños», es ahora invocada como «camarada de armas» (σύμμαχος) en la guerra amorosa que pelea su pedidora de ayuda. Ésta suplica, pues, en un tono confiado en la correspondencia ferviente, como el que utilizan los hombres que se sienten tutelados por un dios (cf. Arquíloco fr. 75), aunque se equivoquen en sus previsiones (cf. Sófocles *Ayante* 117)[115]. La diosa, antes distante, es ahora una diosa amante. Aunque Afrodita no ama la guerra corriente (*Il.* 5, 428), ella es ἄμαχος, invencible en la batalla amorosa (*Il.* 3, 399 ss., Sófocles *Ant.* 781 y 799-800, etc.): por ende, aquel humano que la tiene como aliada gladiando en el combate de amor, tiene asegurada la victoria. Aquí debemos reiterar una advertencia importante: ahora se trata de μάχη, de lucha abierta, no de λόχος o emboscada, opuestamente a como estaba sugerido en δολόπλοκος. Lucha abierta, amor ἀδόλως [cf. fr. 94, 1 y, quizás, 68(a)11]: en adelante, todo engaño o disimulo queda excluido en el combate de Safo, aliada con Afrodita. ¿Qué sentido dar a esta notable corrección? Dejaremos la contestación de esta pregunta para el final de nuestro trabajo, cuando podamos plantearnos, con mayor conocimiento de causa, el problema del sentido y finalidad del poema entero.

115 Homero no conoce la palabra σύμμαχος, sino ἐπίκουρος, para «aliado». La aparición, en la lírica, de estos compuestos (con συν-, ὁμο-) que indican la «acción en común», revela una etapa interesante en el desarrollo de la conciencia individual, según señala B. Snell, *Dichtung und Gesellschaft. Studien zum Einfluss der Dichter auf das soziale Denken und Verhalten in alten Griechenland*, Hamburgo, 1965, 46-49. Sobre el tópico de la ὁμοπάθεια, cf. F. Martinazzoli, *Sapphica et Vergiliana*, Bari, 1958, cap. II. En el lenguaje técnico de la alianza, συμμαχία designa la plena alianza (ofensiva y defensiva), frente a ἐπιμαχία (solamente defensiva). Para el empleo de σύμμαχος en la plegaria, resulta instructivo su uso en las parodias: cf. Ar. *Lys.* 346-47 y comentario de W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nuremberg, 1970, 84.

Visto y demostrado, al menos eso creo. Es cierto que ningún poema de Safo acaba en disonancia, sino que últimamente desemboca en un cierto equilibrio (que no debe confundirse con un final color de rosa), en una igualación o consuelo [116], como el final de una sinfonía que se cierra en un tono o melodía de apaciguamiento; en el peor de los casos, en una situación de ἀμαχανία o de no saber qué hacerse en mal tamaño, Safo declara que «todo es comportable» (fr. 31, 17 πὰν τόλματον). No es menos cierto que, en este poema, la estructura cíclica y el tono final poseen un carácter muy propio y que, acaso, no tolera explicaciones genéricas. El final de la oda viene a ser (punto tocado más arriba) un reflejo del principio, un desarrollo puntual de sus diferentes elementos; pero no hay «mono-tonía», el tono, la «Stimmung» es diverso y diverso es el sabor que deja en el lector. La angustia y el miedo tienen como sentimiento contrario a la esperanza. Parece que el espíritu de Safo, al igual que en una montaña rusa, ha ido de la depresión, de la vivencia de la desvalidez, a la esperanza y que ahora la posee un cierto esperanzamiento de una próxima liberación, de un gran descanso. Quiero llamar la atención sobre dos pormenores, muy significativos a mi modo de ver, uno fonostilístico y gramatical el otro.

Pormenor fonostilístico: a la primera estrofa con la vocal *-i-* repetida trece veces, si se cuentan, como se debe, los diptongos, responde la última estrofa con su *-u-* seis veces repetida: recuérdese aquel pronunciar, en la ortología local, con el velo palatino, que los lesbios hacían de la υ, que suena como nuestra *-u-* velar y que es otra que la *-ü-* de los más de los dialectos. A la hemorragia de íes, a los agudos que silabean horadantes, punzantes, una experiencia aguda de dolor [117], sucede la impostación del tono grave y calmo expresivo de un sentimiento más confiado. Si el momento de temor ha tenido unos armónicos tan lacerantes, la esperanza recobrada es una melodía grave, una súplica grave a la Todopoderosa.

116 M. Treu, *Sappho*, Munich, 1968⁴, 139-40.

117 Estos valores estilísticos del empleo de ciertas vocales son ya moneda corriente en la crítica literaria actual: cf., por ejemplo, el comento de J. M. Blecua, «Un soneto de Góngora», en el vol. col. *El comentario de textos*, Madrid, 1973, 52-59, quien resalta en el «insidioso latón breve» gongorino y en la búsqueda de las íes e hiatos, en obsesiva repetición, la concordancia entre los fenómenos visuales y los auditivos de las íes y el pinchazo de la aguja.

Ni es menos de considerar el cambio de la construcción sintáctica. Al imperativo negativo (temor) μὴ δάμνα [118] de la estrofa primera responden, tras la «citatio» no menos matizada [al τυῖδ' ἔλθ(ε) ritual replica ἔλθε μοι de seguridad afectuosa], en la última estrofa tres imperativos positivos, que parecen urgir el deseo de Safo cada vez con mayor confianza [119], climácticamente y en un ritmo veloz con tres encabalgamientos: liberación del dolor (¡no del deseo!), λῦσον; cumplimiento del deseo, τέλεσον; petición a la amiga y aliada, ἔσσο [120]. La especulación tardía [121] consideraba que el optativo es modo más adecuado para las peticiones al dios; pero el uso griego emplea, como se sabe, el imperativo en tales casos, mas del tema de aoristo. El tema de presente en v. 27 ἔσσο no extraña: es el uso «hortativo» del tema de presente, típico de la plegaria del «do ut des» y no ocasionado por situaciones de ansiedad [122]. En cambio, es extraordinariamente significativo el presente δάμνα, que es un presente compulsorio y de urgencia [123] para suplicar a alguien que pare una acción definida.

Asistimos al tránsito desde un estado depresivo a un estado de esperanza (fuera ésta más dudosa que cierta) que le acaricia a Safo dulcemente el corazón. Contemplamos el tránsito de un alma atormentada, que agoniza absorta en el dolor, la congoja y la mendiguez

[118] K. Strunk en p. 122 de «Der boötische Imperativ δίδοι», *Glotta* XXXIX 1960, 114-23 considera que la forma δάμνα se hace sobre la 2.ª pers. *δάμνᾶς, como κίνη (fr. 145) a partir de *κίνης.

[119] Triple imperativo, el último prohibitivo en *Od.* 19, 42 (estructura semejante, en lo nominal, en *Od.* 8, 575 y 9, 175).

[120] Forma de imperativo medio, documentada en *Od.* 1, 302 y 3, 200: cf. E. Schwyzer, *Griechische Grammatik* I, Munich, 1939, 678.

[121] Cf. Arist. *Poet.* 19, 1456 *b* 15 ss. sobre la crítica de Protágoras a Homero, por haber iniciado su poema con un imperativo: μῆνιν ἄειδε.

[122] Cf. Píndaro *O.* 1, 85 τὸ δὲ πρᾶξιν φίλαν δίδοι (después de tres imperativos de aoristo en vv. 76, 77 y 79) y otros ejemplos finamente analizados por W. F. Bakker, *The Greek Imperative. An Investigation into the aspectual differences between the present and aorist imperatives in Greek prayers*, Amsterdam, 1966, 110-15.

[123] Como en el Rgveda: cf. J. Gonda, *The aspectual Function of the Rgvedic Present and Aorist*, La Haya, 1962, 143. Este asunto está muy bien estudiado en el libro de W. F. Bakker citado en nota anterior, pp. 103-104: advierte que se usa «to beseech someone else to halt a definite action» (*Il.* 15, 376 = 8, 244; 22, 338-39; Soph. *Ai.* 844; Ar. *Pax* 59 y 979 ss.). Naturalmente, como posibilidad alternativa, pensamos en una forma distinta del imperativo sigmático δάμασον, pues la construcción con estas formas tiene un sentido distinto (~ ἴσχειν): cf. con θυμόν como complemento, *Il.* 9, 496 y 18, 113; *Od.* 11, 562.

de un amor con tales ansias, a un alma que parece tener fundados motivos de correspondencia a sus imploraciones y pedimentos a la diosa del amor para que la socorra y alivie.

¿Qué ha pasado entremedias?

Aunque no poseyéramos más que el introito y el final del poema, deberíamos sospechar el motivo del cambio de tono. Deberíamos sospechar que pasar, lo que se dice pasar, no ha pasado nada; mejor dicho, que lo único que ha pasado, ha pasado por el alma de la poetisa y ha debido de ser un recuerdo. Nuestra sospecha se fundaría en ser la composición que comentamos poesía lírica y en ser su autora Safo.

Por ser lírica esta poesía. La memoria es, para el hombre, espejo y testimonio de su temporeidad. Pero mientras que el poeta épico memoriza el pasado en cuanto pasado («praeteritum ut praeteritum») y, en la memoria, se mantiene el distanciamiento temporal y espacial de aquel pasado concluso que la epopeya representa, el poeta lírico, en cambio, por ministerio artístico de su poesía ahonda en el pasado mediante la íntima evocación del recuerdo. La vivencia lírica del tiempo íntimo del alma se da en el recuerdo («Erinnerung» [124]). El futuro como presentimiento o expectación y el presente como visión o revelación no son más que dos facetas de esa vida única que adquiere su plenitud esencial en el presente del pasado, es decir, en el recuerdo o evocación. Éste es el estado que mejor reproduce la vida del alma como dinámica temporal: el estado lírico.

En segundo lugar, por ser Safo quien es, la descubridora de un amor que no es tanto sexo o emoción inmediata de los sentidos (como en toda la poesía erótica griega arcaica que ha cantado, más que el amor, la voluptuosidad del amor, la embriaguez y felicidad amorosas) cuanto memoria, viva en el espacio y el tiempo, de una común emoción, memoria de algo concreto y real (no caigamos en la ingenuidad de averiguar el hasta dónde; pero ¡mucho cuidado, estetas idealizadores del amor de Safo en una forma de erotismo espiritual!). Lo poetizado es un instante que despertó, en su momento, una emoción de los sentidos; pero que se revive por el recuerdo y por las construcciones en la memoria, la perpetuación,

[124] Cf. E. Staiger, *o. c.* en nuestra nota 82, p. 79.

en fin, de cada minuto cumplido, en el logro de una memoria perdurable [125].

Nostalgia en el recuerdo la han experimentado muchos poetas griegos, algunos antes que Safo [126]. Hay a mano ejemplos ilustres. En la *Odisea* encontramos la nostalgia del hogar (en Ulises), del esposo (en Penélope), del señor (en Eumeo, Euriclea o Filecio), de la vida (en Aquiles: 11, 482-91), y la constatación de sus efectos consumidores (en Anticlea, sobre todo, la madre de Ulises muerta de nostalgia por su hijo: 11, 202 ss.). De nostalgia por su hija raptada se consume Deméter (*Hymn. homer.* 5, 179-307, sobre todo v. 304). Nostalgia del amigo muerto tiene Aquiles (*Il.* 24, 6), como la tienen los paisanos del héroe muerto en Tirteo o Calino. Nostalgia de la patría tiene Arquíloco (fr. 12), y Alceo y Teognis en el destierro, y la expresan bellamente, pues ya lo dijo Mazzarino: «il esilio è amico della poesia». Por nostalgia de las cosas lejanas o perdidas tienen, a veces, estos poetas ganas de morirse: Hesíodo (*Trabajos y días* 175), Teognis (vv. 341-50), Anacreonte, melancólico de su juventud (fr. 44 D.), pues la muerte puede ser la solución de los males (Píndaro *Nemea* 10, 75-77). Nostalgia de lo inalcanzable tiene Píndaro (*Nemea* 11, 43-48). Nostalgia amorosa la ha experimentado ya Arquíloco violentamente (fr. 104 y 112 D.)... Pero en ningún poeta griego son la nostalgia y el recuerdo tan característicos como en Safo [127]. A esta mujer sus recuerdos la tocan levemente, le hablan sin palabras, tropezándola y ensimismándola: fechas, gozos, encuentros y despedidas, acaecimientos... Vive Safo la soledad íntima y táctil de sus recuerdos. Recordando la fina sentencia quevedesca («falta la vida, asiste lo vivido»), yo diría que los versos de Safo son una meditación, en muchas variaciones, de este pensamiento: «falta el amor, asiste lo amado». En ningún poeta griego se realiza tan conmovedoramente la típica costumbre helénica de acordarse, al ver un hermoso paisaje, de los seres queridos que están lejos, pero que son ya una parte de su alma, dejando, abriendo una larga estela de nostalgia en la memoria; en ninguno se ejemplifica tan plenamente

[125] Sobre el tema tópico de la memoria en Safo, cf. A. Turyn, *Studia Sapphica*, 65.

[126] Cf. E. Huttner, «Sehnsucht und Erinnerung in der frühgriechischen Dichtung», *Festschrift zum 300 jährigen Bestehen des humanistischen Gymnasiums in Bayreuth*, Bayreuth, 1964, 155-94.

[127] Cf. B. Snell, *Dichtung und Gesellschaft*, 97-100.

aquella gran verdad de que «el recuerdo es el único paraíso, del que no podemos ser expulsados» (Jean Paul); ninguno ha sentido como ella, que tiene el corazón agradecido y memorioso, que la memoria del hombre y su nostalgia es lo más grande que al hombre le queda (fr. 147) [128] y de lo que están privados el hombre o la mujer «amúsicos» (fr. 55)...

Ese pasado restaurado por la memoria, al reavivarse por la lejanía los más dulces sentimientos o por evocación de los seres amados que dejaron huella de su planta al posar sobre su corazón, traspasa el límite de lo contingente para hacerse expresión de una relación de la amante con el amor, con la diosa del amor [129], sentida en la proximidad de la belleza, en la belleza del paisaje, al entregarse a la grata comunicación de las Musas, en fin, en la presencia de lo bello, incluso en los poemas de la ausencia (he escrito incluso y he debido escribir normalmente, pues hay una sola excepción, el fr. 48, hacimiento de gracias y gozo por el reencuentro). La poesía es, para los griegos, divina, porque es «memoria»: hace presentes a los dioses y al pasado. Reintroduce en el mundo el tiempo cíclico, regenerado por los dioses, para conjurar la amenaza del dolor y la derelicción. ¡De qué modo tan singular realiza la poesía de Safo esta concepción! Pues Safo, como, en general, los demás poetas griegos de la Edad Lírica, no se entrega ni se pierde en el flujo subjetivo de sus sentimientos, sino que éstos se sitúan, en definitiva, sobre un telón de fondo invariable, el reconocimiento de un «ritmo» en la vida del hombre, una ley universal de alternación (hoy tristeza, mañana alegría) que les confiere un sentido. Esta ley se le revela a Safo por los senderos del recuerdo.

La poesía sáfica, en resumen, es poesía que vive hacia atrás, poesía del recuerdo (del pensamiento y del olvido), cierta Safo, como Séneca (*de breu. uit.* 10, 2 y 4), de que sólo el pretérito es una posesión segura («perpetua et intrepida possessio»), porque, ya se sabe, «quod agimus, breue est: quod aucturi sumus, dubium: quod egimus, certum». Los modos más sutiles del recuerdo, y la espe-

[128] En un tono, temblado y humanísimo, que nada tiene que ver con el horaciano «exegi monumentum aere perennius» o con el «was bleibt aber, stiften die Dichter» de Hölderlin. Es obligado el recuerdo de las llamadas «inscripciones - ἐμνήσθη»: cf. A. Rehm en *Phil.* CXIV 1941, 1-30.

[129] Comunidad de Safo con Afrodita: cf. B. Snell, *Dichtung und Gesellschaft*, 105.

ranza, se expresan en Safo con delicada sensibilidad lírica, y no sólo en los poemas cuyo tema central es precisamente el recuerdo de las sombras de seres queridos que pasan por sus versos (fr. 94, 96 y 24, especialmente), sino constantemente.

Entre la parte inicial y la final de nuestra oda ha visitado a Safo un recuerdo, y no se vuelve de este recuerdo reconstituyente y promisor lo mismo que se ha ido. La agonía amorosa es la llave que, removiendo posos de conciencia como sumergidos en el pasado, pero que el río del olvido no ha podido tragarse, ha abierto ese recuerdo. Recogida Safo a sus solas, resbalando su espíritu por los recuerdos, inclinando el oído hacia el propio corazón, la poetisa espuma recuerdos, rememora y saca a luz lo que estaba interiorizado (aplomado y silente) en el tesoro de su memoria. Recuerda que un día, un buen día bueno, penando ella penas de amor, la diosa del amor venida del justo cielo se llegó a visitarla y los ojos de Safo se despertaron al amable milagro de una visión maravillosa y sus oídos a la audición de un suavísimo son que los hería... Lo sucedido en la ocasión ésa recuerda a Safo que hay una diosa que sabe su cuidado, que es su pan de lágrimas y mitigación de su dolor. La evocación de la diosa, que en otro tiempo la había visitado, es para Safo, visionaria entonces de visiones encorazonadoras, motivo ahora de esperanza: da a su plegaria la luz de un sentido y el calor de una esperanza. De aquel objeto visionado, consuelo en su pecho derramando, ha de brotar todo lo bueno por venir, como brotaron todas las pasadas bondades. Otraño la diosa (más de carne que de estrella) afable, de trato fino, vino a consolar y esperanzar a su devota con dulces palabras, porque la fe es por el oído y el oído por la palabra de la diosa; y luego, seguro, cumplió su promesa. Aquello aconteció una vez, varias veces, y no está dicho que no acontezca otra. Como otras veces, ahora también a Safo le duele el corazón y, como otras veces, Afrodita al paño. En el nombre de esa seguridad, que le viene de su confianza ingenua en la diosa, Safo está ya sintiendo que el gozo antaño invenido es ahora gozo inminente.

Apelo a San Agustín. «No estando alegre —escribe [130]— recuerdo mi alegría pasada, y mi tristeza pretérita no estando triste», y continúa luego el gran clásico de la relación entre memoria y espe-

[130] *Conf.* c. 14, n. 21 y cf. P. Laín Entralgo, *La espera y la esperanza*, Madrid, 1957, 46-76.

ranza explicando que la memoria nos permite vivir el pasado en el presente y edificar en el presente los proyectos y las esperanzas del futuro, la memoria no en cuanto conocimiento del pasado como pasado, sino en cuanto evocación de lo que ha sido con el temor o la esperanza de volverlo a ser, no la memoria épica, diríamos nosotros, sino el recuerdo lírico. Bien al contrario de algunos místicos, cristianos o no, para quienes el encuentro con Dios, objeto de su esperanza, se logra trascendiendo la memoria, a fuerza de aniquilar recuerdos, dejando la memoria en estado de potencia desnuda y vacía y quedando ellos vacíos de la memoria («ya no guardo ganado», escribe San Juan de la Cruz), Safo, que no pone su ambición tan alta, no estando alegre, recuerda su alegría pasada y en ella ancla su esperanza: «ex memoria spes». Por lo visto, no anda Safo de acuerdo con el Dante que escribiera «nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria». Tampoco con los místicos aludidos. En esto, insisto, se nos descubre Safo muy griega. Para el griego, en efecto, la función de la memoria [131] es lanzar un puente entre el mundo de los vivos y el Más Allá, conjurando a éste como, por la ἔκκλησις (*Od.* 10, 515 ss., 11, 23 ss.), se hace venir del mundo infernal, por un instante, al muerto; de ahí la razón de ser de las técnicas de rememoración (ἀνάμνησις) destinadas a librarnos del tiempo y, integrándonos en la organización cíclica del mundo, abrirnos el camino de la inmortalidad.

Principio y fin del poema se recogen en círculo, como en aquellos dramas [132] en los que entre la realidad del principio y la del final, la parte central la ocupa un sueño. «Finis» e «incipit» se traban y dan la mano, recayendo el final en el principio; pero, atravesándose entre ellos, en una estructura ternaria, la «epexegesis» que explica la diferencia de tono y matiz que hay entre la tesis y la vuelta a la tesis. La figura de Afrodita ha cambiado: luego una visión de Afrodita ha debido de acontecer. La aflicción ha cedido a un movimiento de confianza: luego algo ha visto u oído la afligida que le ha recordado que el amor, como la vida en general con su dolor y su gozo, tiene un ritmo, su dialéctica y reciprocidad. Como así ha sucedido,

131 Cf. J. P. Vernant, «Aspects mythiques de la mémoire et du temps», *Journal de Psychologie*, 1959, 1-29 (recogido en *Mythe et pensée chez les Grecs* I, París, 1971, 80-107).

132 Cf. W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. esp., Madrid, 1972⁴, 255.

en efecto. La diosa ha venido y la sola visión de Afrodita y sus palabras promisoras explican la diversidad de tono. ¿Ha venido realmente? No, en este poetizar de la memoria y del recuerdo, que es la poesía de Safo, Afrodita no ha venido, sino en el recuerdo, dormido en el fondo de la memoria, de su epifanía pretérita; pero la confrontación entre la pasada experiencia y el presente de Safo es ya motivo fundado de una esperanza [133].

Tenemos pocos ejemplos de teofanías en la literatura griega clásica posterior a Homero (en Homero las epifanías divinas poseen un carácter muy particular [134]): Hesíodo, Safo, Parménides, Píndaro; pero su estudio constituye un punto de vista interesantísimo no sólo en lo que toca al conocimiento de la individualidad de esos autores, sino también relativamente a su significación como reflejo, al igual que los sueños, de esquemas tradicionales de civilización, pues las experiencias epifánicas, como las oníricas, se repiten en esquemas típicos llenos de sentido (recuerdo de una situación análoga, de una conversación, invocación del lugar sacro o de la presencia del dios, revelación del dios a través de elementos muy simples: acompañado de ciertos animales o atributos de culto...). Las creencias propias de un pueblo son determinantes de la estructura de las visiones y éstas pueden ser auténticas al mismo tiempo que vividas según esquemas convencionales precisos, de acuerdo con mitos tradicionales que provienen de una experiencia vivida por los mortales. Del mismo modo que nosotros tenemos sueños, esos hombres tenían todavía visiones sentidas como reales y relatadas como experiencias reales (no como un modo figurado de expresión) con voluntad de reproducir fielmente lo que claramente se vio.

[133] Una interpretación psicoanalítica postfreudiana de la poesía de Safo ofrece R. Bagg, «Love, Ceremony and Daydream in Sappho's Lyrics», *Arion* III 3, 1964, 44-82 (trata de la oda primera en pp. 70-78). El método sáfico de atacar y redimir una situación de sufrimiento consistiría en hacer pasar el poema por un estadio de ensueño, como interludio relajador de la opresión de la realidad. Sus propiedades medicinales radican en que, al reconocer la culpa en la declaración del sueño, nos relajamos de aquélla. El recuerdo cumple el mismo efecto de curación psíquica que habría tenido una epifanía real futura de Afrodita, y así la poesía de Safo viene a ser una empresa curativa para ella misma y para las muchachas del círculo, un intento lingüístico de calmar el espíritu que sufre de deseo o por la separación.

[134] Los pasajes iliádicos están inventariados por W. Kullmann, *Das Wirken der Götter in der Ilias*, Berlín, 1956, 99 ss. Para la *Odisea*, véase ahora J. E. Melliger, *Das Wirken der Götter in der Odyssee*, Dis. Viena, 1969.

La crítica moderna se ha preguntado si la teofanía que constituye el cuerpo central de nuestra oda es mera «literatura», reflejo de una convención o de un modo literario imaginista de pensar y no lo que se llama, hablando en serio, una plegaria, o si es reproducción memorativa de una visión real y experiencia personal (que entra ya en la zona del milagro, de la intimidad de la conciencia, de lo sobrenatural), o si es superstición de Safo que, al ver gorriones en el cielo, cree ver a Afrodita, o si es aprehensión imaginaria o figuración fantasista, un escape deliberado, con voluntad de sueño, por la tangente de la fantasía, bien como pesadilla febricitante de una noche de indigestión, bien como recuerdo de esperanzas, que no de realidades.

La primera suposición es la más torpe. ¿Pura literatura de una Safo que, sin pretender que la tomen en serio, se va de vuelo con la imaginación corredora? Por mi parte, la respuesta no ofrecerá equívoco alguno. Respondo: no. Y añado que una visión verdadera no deja de serlo porque se la traduzca en términos tradicionales (que dan de la realidad una dimensión suplementaria), al darle a esa experiencia la forma literaria de la tradición épica y litúrgica, del mito. Las epifanías divinas en la epopeya homérica se producen en el momento de la acción, se ha dicho; aquí, en cambio ,se trata de una promesa. Pero no falta, entre las epifanías iliádicas, una «escena íntima» con epifanía y promesa, no muy desemejante a la sáfica: el encuentro de Tetis y Aquiles en el canto primero de la *Ilíada* (v. 352 ss.: súplica, venida, pregunta, promesa [135]); también en nuestro poema destaca ese mismo matiz de proximidad y ternura, pues Afrodita, sin minimizar otros aspectos de su figura, es una «persona» que se inclina hacia Safo, la interroga de una manera objetivamente inútil, la consuela, la interpela por su nombre... No hay duda de que la epifanía de Afrodita ofrece rasgos conspicuos de una «dramatización» literaria, dígase épica [136], dígase litúrgica: este hecho, sin embargo, no puede decidir nuestra respuesta a la cuestión que nos planteamos.

[135] Cf. T. Krischer en pp. 12-13 de «Sapphos Ode an Aphrodite», *Hermes* XCVI 1968, 1-14.

[136] V. 7 ἔκλυες ~ *Il.* 1, 43 y 357; v. 7 λίποισα ~ *Il.* 18, 65; 14, 225; 19, 114; el carro ~ *Il.* 5, 720 ss.; rapidez del viaje ~ *Il.* 1, 359; 19, 115; «gesto» (aquí, la sonrisa) antes de la conversación ~ Hymn. Ven. 56-68, etc. Algunos, no señalados por A. Cameron en pp. 13-16 de *o. c.*, en nuestra nota 114.

Pero la viceversa, o sea, la admisión del milagro religioso, al modo de la visión de nuestros místicos, tampoco tiene que ser necesariamente cierta. Sería petulante, por nuestra parte, pretender decidir hasta qué punto la experiencia descrita por la lesbia ha sido visionaria o real. Visiones y audiciones de tal especie eran, en los días que Safo corría, más frecuentes aún de lo que lo han sido en tiempos posteriores: entonces, como ahora, había quien creía en la realidad de tales experiencias y quien era más relapso a aceptarla [137]. Hoy se suele echar mano, para explicarlas, de la parapsicología y de la psiquiatría: una Safo visionaria de alucinaciones y ensueños, de puro neurótica, encaja perfectamente en ciertas interpretaciones actuales de su persona. Pero, por otra parte, nosotros humildemente, sin molestar a nadie, nos atrevemos a advertir que el mundo de los grandes poetas tiene sus leyes propias. El poeta tiene excelencia en la exploración de esos mundos interiores, en los que encuentra una realidad tan realidad y más absoluta que la percibida por los sentidos, realidad que sólo el poeta percibe con su sensibilidad aguda y de la que nos ofrece su reminiscencia poética. Si le preguntamos si ese mundo suyo de visiones responde a una imagen interior o a una visión real, contestará, acaso, con nuestro Bécquer [138], «yo no sé si el mundo de visiones / vive fuera o va dentro de nosotros». «La diosa —escribe Klaus Unger [139]— no se le ha aparecido en una visión, no la ha visitado en figura corporal. Tampoco es una aparición que ha tenido en estado de entresueño o duermevela, sino que es el producto de la fantasía de su espíritu «en acecho sensible» (Hegel) que, acuñado por el conocimiento de la tradición mitológica, reconoce en aquella forma de aparecérsele el amor, a Afrodita y en los gorriones, que bajan en vuelo hasta la tierra, a su carro. En tanto, sin embargo, que conoce de ese modo a la divinidad, tal conocimiento es, al tiempo mismo, un reconocimiento y veneración, su poesía es culto y su interpretación metafísica de la realidad es religiosidad». Sí, es muy posible que Safo, que en su vivencia psicofísica del amor (fusión de lo físico con lo metafísico en «el presente

137 Véase un texto estupendo, al respecto, en Dionisio de Halicarnaso *Antiqu. Rom.* II 68, 2.

138 *Rima* LXXV.

139 *Religion und Mythos in der frühen griechischen Lyrik: Sappho - Alkaios - Solon*, Dis. Viena, 1967, 40.

absoluto» de que habla H. Fränkel), reconoce el rastro de la divinidad, lo identifica con Afrodita y da a esa experiencia la forma literaria de la tradición litúrgica y épica. La experiencia profunda del amor toma la forma dramática de voces y visiones que son expresión artística de intuiciones y percepciones directas, o sea, realización, en imágenes visibles y audibles, de una personalidad secreta y permanente de tipo superior a la personalidad consciente y que, para decirlo a la moda del día, traslada a la conciencia las sugestiones del subconsciente. «La experiencia visionaria —escribe una autoridad en la materia, Evelyn Underhill [140]— es (o, al menos, puede ser) el signo externo de una experiencia real. Es un cuadro que construye la mente, ello es cierto, con los crudos materiales a su disposición, como construye el artista su cuadro con tela y pintura. Pero, así como el cuadro con tela y pintura del artista es el fruto, no meramente del contacto entre pincel y tela, sino también de un contacto más vital entre su genio creador y la belleza visible o la verdad, así podemos apreciar nosotros en una visión, cuando el sujeto es un místico, el fruto de un contacto más misterioso entre el visionario y una belleza o verdad trascendental. Tal visión, puede decirse, es el 'accidente' que representa y reviste una 'sustancia' invisible».

Reconozcamos igualmente que el contenido de la experiencia recordada puede pertenecer a lo real y a lo posible. Junto al recuerdo de lo que fue, la memoria contiene la recordación de lo que pudo ser. Junto a la evocación del suceso, cabe la reviviscencia del ensueño; y para algunos poetas, como para Antonio Machado [141], «de toda la memoria sólo vale el don preclaro de evocar los sueños». Una poetisa que nos dice «hablé en sueños con la diosa de Chipre» (fr. 134 Ζὰ ⟨.⟩ ἐλεξάμαν ὄναρ Κυπρογενηα [142]) y que sacraliza constantemente su experiencia amorosa en una conversación con la diosa del amor [143], en una insistente plegaria [144], ¿describe epifanías visio-

[140] *Mysticism. A Study in the nature and development of Man's*, Cleveland - N. York, 1963[10], 271.

[141] «Galerías», en *Poesías completas*, Madrid, 1941[5], 97.

[142] Cf. Alcmán 47 ἦρα τὸν Φοίβον ὄνειρον εἶδον y, quizás, Alceo 144.

[143] Fr. 159 (Afrodita le habla a Safo), fr. 22, 15 (cuenta Safo cómo Afrodita critica sus plegarias). Por supuesto, en esta epifanía no hay sólo voces, sino visión. Cf. por contra Eur. *Hipp.* 86 κλύων μὲν αὐδήν (var. αὐδῆς), ὄμμα δ' οὐχ ὁρῶν, al final de la plegaria de Hipólito a Artemis. Por cierto que, cuando

nadas, fuese sólo con los ojos de su alma, entremeje en el recuerdo vivires y soñares o devanea por un mundo onírico (visión ὄναρ más que ὕπαρ) entrevisto en sueños, los sueños que tan próximos están al fenómeno de la producción poética? Pero ¿no habíamos quedado en que las epifanías eran un modo especial de soñar de aquellos hombres y mujeres? Al final de este estudio nuestro veremos, desde una perspectiva de conjunto, cómo el encuentro de Safo con lo divino sobreviene, nos parece, al término de un proceso espontáneo, en la culminación de la exaltación de su misma naturaleza, de la completa extrinsecación de su personalidad; quizás entonces la pregunta que ahora nos hemos planteado reciba respuesta algo más explícita, en lo que cabe. Bien puede ser, y también al contrario, que también entonces la tal pregunta siga pareciendo impertinente.

El excurso ha sido largo. No he podido enjugar más la materia. Pero pasemos ya a analizar la parte central del poema, la exégesis («medium»), encuadrada entre la tesis («caput», «initium») y la vuelta a la tesis («finis»), o, si lo preferís, la «narratio» o «argumentatio» entre la «propositio» y la «recapitulatio», o, si lo preferís, la complicación de la estructura entre la presentación y la solución, como diríamos más propiamente, si de otros géneros (oratorio o dramático) se tratara. La «composición anular», tan dilecta de los griegos para la organización del material conceptual (cerrando así el círculo «con toda la alegría de su soledad circular», que dijo el filósofo griego, y, para no ponerlo tan alto, con toda la paciencia con la que el coleóptero redondea sus esférulas) se muerde la cola y, como en todo aquello que se muerde la cola, no sabemos si se la muerde porque el final viene al principio o porque el principio anticipa el final, para prepararnos y no dejar el pensamiento principal «in suspenso», que es cortesía y organización mental muy griega. Hay diversos tipos y subtipos[145]. Dejo de lado la variedad

---

hablando de la «religión personal» entre los griegos, se dice que esta plegaria euripidea es «quizá su evidencia literaria más famosa» (A. J. Festugière, *Personal Religión among the Greeks*, Berkeley - Los Angeles, 1954, 7), se hace injusticia notoria a la plegaria sáfica, o es que no se la toma en serio.

144 Tema de «plegaria a Afrodita» en Safo: fr. 2, 5, 15, 33, 35, 60 (?), 86, 101.

145 Cf. especialmente W. A. A. van Otterlo, «Eine merkwürdige Kompositionsform der älteren griechischen Literatur», *Mnemosyne* XII 1944, 192-207; *Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der griechischen Ringkomposition*, Amsterdam, 1944; *De ringcompositie als opbouwprincipe in de epische Gedichten van Homerus*, Amsterdam, 1948.

«función anafórica recapitulativa», cuando el escritor no pasa a la frase o unidad siguiente de la composición sin antes recoger, recapitulándolo, al comienzo de la misma, más o menos concisamente en una responsión formal de las palabras (y lo más a menudo, en forma participial), el contenido de la frase o unidad anterior, como los niños, para ascender por los tramos de una escala, ponen cuidadosamente primero un pie, como punto de apoyo, y luego el otro, y ya están un instante pisando el escalón con ambos pies, y así sucesivamente: no como aquel otro estilo lingüístico que, una vez alcanzado un escalón, tiende a borrar los escalones anteriores, como el león de los bestiarios medievales que, a cada paso adelante, borra las huellas con el rabo, para despistar a sus perseguidores. Igualmente, dejo de lado otro subtipo, el de «composición en ritornelo», esto es decir, mediante la repetición de un estribillo en una sucesión de subunidades integrantes de una unidad artística. En todo caso, y esto sí que nos importa, ante una composición circular, hay que dirimir previamente si la parte central es un digredir en un «excurso» y entonces la estructura circular, llamada «anafórica», no es primaria, sino que viene condicionada por la digresión; o si la parte central no es digresiva, sino de carácter necesitativo, y entonces la función de la composición anular es «inclusoria», las partes están netamente definidas, hay un programa y hay una conclusión. Pues bien, en esta oda, y contra la opinión de Page [146], la parte central no es un excurso excesivamente alargado, sino que es la justificación esencial, un «ejemplo» que refleja la esencia misma del amor y de su experiencia en Safo. Todo (el orden de las estrofas, la selección de las palabras, el tejido sintáctico, la relación Safo-Afrodita, el tiempo, la concepción del amor, el sentido de la plegaria y de la promesa de la diosa, el «mensaje» del poema) está pensado, en el cuerpo central del poema, en una relación necesaria y suficiente entre sus diversas partes y con el inicio y el final de la oda. Todo está jerarquizado y perfectamente estructurado. Tropezamos aquí con una estructura cristalizada, con una muestra de estilo maduro.

En cuestiones de estilo, y en todas las cuestiones, es mal método tomar el rábano por las hojas, quiero decir, echar en fosa común

[146] *Sappho and Alcaeus*, 18.

todos los ejemplos de un mismo (aparentemente) procedimiento de organización externa. Hay clases y clases de «composición circular», como las hay dentro de otras etiquetas estilísticas no menos socorridas. Escribe H. Fränkel en un estudio ya clásico sobre el estilo literario arcaico [147]: «La oda a Afrodita denuncia una rotundidad sorprendente y se genera, también en este aspecto, de un arte maduro y formado; sólo que la esencia de esta rotundidad es totalmente diferente de la considerada arriba» (se refiere a Íbico fr. 6 D (= PMG 286), dos generaciones posterior a Safo). Fränkel ve en nuestro poema un ejemplo, aunque singular, de la λέξις εἰρομένη («schildernder Stil»), es decir, de ese estilo literario de gran sencillez constructiva, en el cual las frases en seriación llana, en un hilo de decir que va continuado y llano, se enchufan en «concatenación» las unas a las otras por simples mechinales copulativos. Es una sintaxis de coordinación ilativa en que desfilan los sucesos en hilera y cuyo gozne de rodaje es un sencillo «y», sin valerse de los puntales del pronombre o de las partículas relativas. A este estilo se opone otro más maduro, periódico, rico en subordinaciones y en el que cada una de las partes se arquitectura en jerarquía debida, gravita hacia un plan de conjunto. Por supuesto que todo esto es verdad, en líneas generales; pero no somos del mismo parecer de Fränkel a la hora de conceptuar, tras hacer leve salvedad, nuestro texto sáfico desde la misma perspectiva (a cuya luz todos los gatos son pardos) con la que enjuiciamos aquellos ejemplos de un estilo composicional que da la impresión de una obra que ha ido creciendo sin previa meditación de plan, sin otra articulación que la estructura anular que, al final del conjunto (conglomerado, catálogo, visión de lo general en imágenes particulares), anuda con el inicio. Nuestro texto sáfico se nos ofrece, en efecto, tras la estrofa inicial de invocación, como un rosario de oraciones en personal, cuya sutura marca el conectivo δέ (v. 7 ἦλθες, v. 9 ἄγον, v. 13 ἐξ'ίκοντο, vv. 13-15 ἦρε(ο), v. 15 λῦσον, vv. 26-27 τέλεσον, vv. 27-28 ἔσσο), sin más complicación que un sencillo estilo indirecto (vv. 15-17) que en seguida cede paso al directo, en un ritmo dinámico de frases yuxtapuestas (salvo καί en v. 21). Ahora bien, no olvidemos que la para-

147 En p. 48 de «Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur», recogido en *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, Munich, 1955, 40-96.

taxis y la fluencia constante de las frases («oratio perpetua») es la sintaxis propia para expresar las ondas de la corriente lírica, en todas las épocas y literaturas. La lírica requiere una «sintaxis» (trabazón) mínima y justa, la construcción sin argamasa y sin palabras auxiliares. Se denuncia, pues, en la oda sáfica la elección justa de las fórmulas sintácticas que presentan movimientos del ánimo lírico [148]: si pudo o no expresarse con una sintaxis más complicada es cuestión irrelevante, pues, aunque hubiera podido, no lo habría hecho. Tal vez se denuncia también un rasgo femenino [149] de la poesía lírica o un rasgo lírico de la mujer en esa renuncia a la dependencia o relación gramatical, lógica y visible [150]. Porque de lo que no hay duda es de la madurez estilística de nuestro texto, como seguiremos declarando.

En el cuerpo del poema las cinco estrofas se articulan en dos núcleos («descensio» y ῥῆσις), dispuestos en una relación simétrico-axial en torno a la estrofa cuarta, simétricamente medianera entre ambos núcleos: sus dos versos iniciales concluyen la «descensio» y en ellos (epifanía de la diosa) culmina el poema; sus dos últimos versos inician la ῥῆσις de Afrodita. Desde la introducción a su complementario, la estrofa final, se avanza por dos amplios tiempos o compases, unidos por un acorde central, en los que se desenvuelve la ἔκφρασις.

3. ESTROFAS SEGUNDA Y TERCERA: «DESCENSIO»

El orden normal de los elementos iniciales del ὕμνος κλητικός es ἀνάκλησις + ἐπίκλησις + formulación inicial de deseos. Haciendo preceder a la ἐπίκλησις (v. 5 a ἔλθ') el deseo negativo μὴ... δάμνα y al dejar en suspenso el correlato positivo que esperaríamos («líbrame»), Safo lanza un puente, que une dos orillas alejadas en el tiempo, hasta la estrofa final (v. 25 λῦσον, precedido de la «citatio» ἔλθε μοι, llamada a distancia que, también desde un punto de

148 Cf. W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlín, 1926 (reimpr. 1971), 263 («Index», s. u. «eruptiver Stil»).

149 Cf. O. Jespersen, *Die Sprache, ihre Natur, Entwicklung und Entstehung*, Heidelberg, 1925, 222 ss.

150 Cf. E. Staiger, *Conceptos fundamentales de Poética*, 53-62.

vista óptico, constituye para el lector la prueba ocular que delimita y acota la parte central del poema). Así, en el intervalo, puede llenar, distendiendo el hieratismo de las formas, el cuerpo del poema con la descripción y recuerdo de la epifanía de la diosa, desarrollándola en distintos planos y dimensiones (temporal, espacial, de relación personal, de agente, etc.) hasta hacerla llegar a un punto culminante y expresar, por fin, en el verso 25 el término «in suspenso» de la oposición a μὴ δάμνα, retrocediendo al punto de partida y añudando el roto hilo, con cuya ruptura nos tomó de sorpresa. El verso 5 a sirve de juntura entre la estrofa primera (por la oposición con μὴ δάμνα) y con el elemento central del poema (por añadirse la condicional αἰ... ἦλθες). La divergencia de planos temporales es el medio dimensional para unir a la introducción la parte central, la aretalogía [151] del himno.

Dos núcleos y un elemento central, medianero de uno y otro, cabe distinguir, como hemos dicho, en la articulación de la parte central de la oda [152]: «descensio» de Afrodita, epifanía, conversación o ῥῆσις. La «descensio» ocupa las estrofas segunda y tercera y progresivamente va acercándonos la figura de la diosa que, en la invocación que abre la oda, se nos presentó en su proceridad lejana y distante: constituye el engarce y justificación de dos modos de ver a Afrodita, lejana primero y luego vecina y sonriente o φιλομμειδής (v. 14 μειδίαισαισ'): entre ambos momentos se sitúa la evocación del viaje.

Se advierte, efectivamente, que el enfoque espacial domina al principio la imagen de la diosa, en lejanía, y sólo el «yo te suplico» (v. 2 b) de Safo contiene una referencia al tiempo, al presente. La súplica inmediata no es «líbrame», sino «ven aquí», en sesgo un tanto inesperado, no porque nos choque la «aduocatio» a una diosa de la que la suplicante se reconoce víctima (como si ésta pensara que la mejor manera de defenderse del enemigo consiste en abrazarse a él estrechamente), sino porque esperaríamos, como es de

151 Cf. H. Saake, *o. c.* 45. Más resumidamente, en *Sappho-Studien*, Munich, 1972, 55.

152 Contra B. A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam, 1960², 181, quien distingue, entre inicio (1-5 a, plegaria en términos generales) y final (25-28, «reprise» de la plegaria en forma más especial), una parte central (5 b - 24) en dos movimientos: 5 b - 12 a, descripción de la epifanía, y 12 b - 24, palabras de la diosa.

lógica, correspondiendo a «si alguna vez viniste», un «ven ahora». La responsión temporal que ποτά incoa queda «pendens» (pues τυῖδ' no cohiere con ella). La frase da la impresión de presunta o frustrada (ἀναπόδοτον), en tanto el antipolo νῦν queda en suspensión, y se deja este cabo suelto hasta el verso 25 en la «citatio». Dicho de otro modo: en el verso 5, en vez de dos términos locales o temporales ambos, encontramos un término local (5 a) y otro temporal (5 b); la corrección, el ἀνταπόδοτον, llega en 25 a y, hasta tanto, la oposición permanece suspendida durante casi veinte versos. Así se integra en la oda, como un elemento de suspensión, la polaridad espacio-temporal o tempo-espacial entre lo espacial-objetivo (τυῖδ' ἔλθ') y lo temporal-subjetivo (ἔλθε μοι καὶ νῦν), de acuerdo con un mecanismo (¿ingenuo?) de tensión-relajación.

La lejanía de la diosa se nos ofrece en dos movimientos sobre un mismo eje, reflejando las miras respectivas de orante y dios: de abajo a arriba (mi voz, oyendo a lo lejos, escuchaste) y de arriba a abajo (del padre la casa habiendo dejado viniste [153]). El «tertium comparationis» o zona de semejanza es espacial τυῖδ' / πήλοι [154]. Se puede apreciar ahora el valor funcional de v. 2 παῖ Δίος, que pudo parecer incidente decorativo de leves proporciones [155], de condición mínima. La hija de Zeus (cf. *Il.* 14, 193), que se acerca al hombre, se aleja de la casa de su padre, y a la inversa, pero observando la misma pragmática, en situación contraria, cuando se aleja del hombre, entonces, por contraria manera, camina la hija de Zeus hacia la mansión de su padre (*Il.* 14, 224). La poesía sáfica procede por constantes toques antitéticos [156], nada fríos ni artificiosos; aunque

153 En lugar, por ejemplo, de una expresión topográfica distinta, del tipo de Alcmán 21 Κύπρον ἱμερτὰν λιποῖσα καὶ Πάφον περιρρύταν, Anth. Pal. XII 131 (Posidipo), Horacio c. I 30, etc.

154 Tanto πήλοι como la variante πήλυι pueden significar en donde y adonde (cf. *Il.* 15, 515 δύνασαι δὲ σὺ παντόσ' ἀκούειν; 4, 455 τηλόσε δοῦπον ἔκλυε y cf. 11, 21); pero no «de donde», como suele traducirse. Preferimos πήλοι por las razones que apunta P. Maas, «Aehrenlese», *Sokrates* VII 1919, 254-56 (recogido en *Kleine Schriften*, Munich, 1973, 181-83).

155 Cf. ejemplos de Alceo, Anacreonte, etc., en contextos himnódicos, en A. E. Harvey p. 215 de «Homeric Epithets in Greek Lyric Poetry», *Class. Quart.* n. s. VII 1957, 206-23.

156 Curiosamente viene a decir lo contrario W. Schmid, *o. c.* 424; pero parece fijarse sólo en aquel caso en que la antítesis se eleva a oximoro, como el γλυκύπικρον «dulciamargo» o «agridulce», que inventa la tierna especialista en

tan leves, a veces, que dan la sensación de unidad armoniosa, como sombras y luces de un cuadro que se funden en una unidad musical de colores: Afrodita se aleja de Zeus / se acerca a Safo; risa de Afrodita / angustia de Safo; el carro pesado / la ligereza de los gorriones; la pequeñez de estos pajarillos / el batir espeso de sus alas; tierra negra / brillo del éter; φεύγω / διώκω, etc.

Un poco impensadamente, en lugar de un «ven, como viniste de lejos», encontramos una inflexión de la ruta «ven, como me oíste a lo lejos y viniste». Así se cierra la estrofa con ἦλθες (al modo homérico) en responsión con el verbo que la ha iniciado: en el entretanto, la separación los une y contrapone y el alejamiento entre ambas formas verbales cumple la función de señalar la distancia (se trata de un gran viaje, de un viaje cósmico que, evidentemente, si la viajera no fuera una diosa, requeriría su tiempo) y, a la vez, evitar que ἦλθες sea visto, en exclusiva, como elemento responsivo, como corresponsal de ἔλθε, integrándose como un momento más de la epifanía, que así no se cierra y prosigue hasta el v. 24 (en v. 25 debe, pues, aparecer la «citatio»). Al retrasar el «viniste» que exige el «ven» de v. 5 b, intercalando algo, el motivo se abre y se ramifica, en una estructura diseminativa. Para ello más aún importa lo siguiente, la ambigüedad sintáctica de la frase (vv. 7-8) «como oíste y como viniste», o bien «como oíste, y viniste»: lo que primero aparece como representación auxiliar se autonomiza y, relajada la estructura lógica de la frase subordinada, ambos motivos (oír y venir [157]), que arrancaron juntos, acaban casi por perderse de vista, viviendo el segundo su vida, dándole el autor desarrollo, tratándolo por expansión y desmenuzando las circunstancias del caso. Es, si no más, algo análogo a las comparaciones homéricas que, aun desde el punto de vista gramatical, aparecen a veces casi desligadas del texto en el que se intercalan. El símil inicial prolifica. La imaginación se desvía unos momentos de su senda para deleitarse con las bellas inciden-

---

sufrimientos amorosos para designar, tan ahondadoramente, lo entredulce que la obsede, cuando en su corazón muerde el suave amargo del amor.

[157] El motivo «oye-viene» es característico, anotémoslo desde ahora, del tema «protector (dios u hombre) que defiende a la víctima de una violencia (βία)»: *Od.* 14, 266 = 17, 435 (y cf. *Od.* 9, 401 y 10, 118: para resaltar la identidad, recuérdese que, en Homero, ἀΐω puede ser también percibir con los ojos), Eur. *Hec.* 1109, *Bacch.* 576 y 582.

cias del rodeo. Las oraciones, en constante potencia prolificativa, dan origen a nuevas oraciones incidentales; los nombres van cargados de elementos determinativos y sirven de antecedente a pronombres que, a su vez, introducen oraciones nuevas. El valor funcional del símil parece desbordado por la viciosa lozanía de pormenores subalternos y se diría que al poeta se le rompe la sintaxis entre las manos. El símil se hace casi independiente, enajenándose de su paisaje nativo, engruesa verso por verso, crece orgánicamente hasta llegar a formar, conforme aumenta su bulto, un conjunto cuasiautónomo y se acerca, en cierto modo, al episodio. Nunca fue un exceso tan digno de perdón como los ensanches que se permite el símil homérico, más de lo que la estética de nuestros tiempos toleraría; de arte que una crítica analítica miope ha llegado, en sus torpes excesos, a considerarlos como añadiduras o hijuelas. Pues bien, en la homerísima tradición del símil se inserta, desde un punto de vista gramatical, la frase sáfica que comentamos.

Es una técnica muy griega la «anticipación» de lo esencial [158], seguida del natural excitante de la «retardación» de las circunstancias, para atizar el interés de acuerdo con un mecanismo eficaz de suspensión y satisfacción del pensamiento. No se trata de un «ordo artificialis», esto es, de un ὕστερον πρότερον, ὑστερολογία o πρωθύστερον retóricos, por quebrantar el orden natural de las representaciones de los acontecimientos efectivos, tal y como nosotros los seriamos en una imagen temporal lineal para describir estados de percepción interior. Se trata de que la mente griega aprehende sintéticamente el conjunto y se coloca «d'emblée» en su momento final, para pasar luego a analizar los trámites intermediarios, en lugar de representarse primero las circunstancias, por esquinces y rodeos lógicos inacabables, hasta llegar al resultado. El griego, no: primero da el resultado, con el cual sobresalta la admiración, solivianta el interés y, irritada la fantasía por el interés de la meta, luego pasa a la ἐπίφρασις y a la ἐπεξήγησις de las circunstancias y pormenores, quedando el proceso como cinematográficamente descompuesto, de adelante a atrás, en la retina. De acuerdo con la susomentada técnica («ordo praeposterus», según nuestros hábitos),

158 Cf. B. A. van Groningen, *In the Grip of the Past*, Leyde, 1953, 35-41 y piénsese, un momento, en la importancia de la «estructura retrospectiva» en Heródoto.

el final del viaje (v. 8 ἦλθες) se señala antes que la descripción del mismo en la estrofa siguiente; se echa por delante, a manera de batidores, los datos esenciales antes que lo accesorio o descriptivo. Por otra parte (vv. 5 b - 7 a), se expresa la distancia mediante medios acústicos (la vista y el oído son los sentidos nobles de la tradición literaria y siguen siéndolo en esta poesía, por lo demás tan fina en matices táctiles y olfativos), mediante la proyección en dimensiones espaciales de la palabra que halla piedad en las orejas de la diosa: se engarza así hábilmente un motivo tópico, el del «dios que oye de lejos» [159].

Desde el punto de vista de su estructura como plegaria, esta estrofa ofrece el elemento típico del «precedente» αἴ ποτα ἔκλυες... ἔλθε μοι (cf. *Il.* 1, 37 ss. κλῦθί μευ, ἀργυρότοξ'... εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα ἢ εἰ δή ποτε... τείσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν [160]). Con relación al caso normal de plegaria con «prueba de merecimiento» («Meritiv-Exempel») de acuerdo con la norma «do ut des» y según una piedad reglamentada por libro mayor y libro de caja, o sea, con relación al tipo de plegaria en la que el orante recuerda sus favores al dios (sacrificios, etc.) y pide reciprocidad [161], salta a la vista, en nuestro ejemplo, una diferencia. Pertenece, en efecto, al tipo de plegaria en que se recuerda otros favores recibidos del mismo dios. Cf. *Il.* 5, 516 ss. (Diomedes) κλῦθί μευ, αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, εἴ ποτέ μοι... παρέστης, νῦν αὖτ' ἐμὲ φῖλαι [162]. El precedente que se invoca es otro favor gracioso y repe-

159 Vid. Aesch. *Eum.* 297 y 397, y cf. *Od.* 5, 282 y 3, 231.

160 Cf. F. Schwenn, *Gebet und Opfer*, Heidelberg, 1927, 58. E. Norden, *Agnostos Theos* 152 compara Soph. *Oed. Rex* 165 ss. En nota a este último pasaje, E. Bruhn remite a *Il.* 5, 115 y Ar. *Thesm.* 1156. En comento a este último paso, J. van Leeuwen aduce otros varios paralelos aristofánicos. P. Maas, *Kleine Schriften* 183 añade *Il.* 1, 453 = 15, 236; 13, 234; *Od.* 6, 235; Píndaro *I.* 6, 42; Aesch. *Ag.* 520 (cf. *Suppl.* 4-110, párodo); Soph. *Ant.* 1140; Baquílides 12 (11), 4. Pero no distinguen, de acuerdo con la diferencia fundamental que señalamos en seguida. Para εἴ ποτε καὶ ἄλλοτε en una plegaria de fecha tardía, cf. LXX *Macc.* II 13, 10.

161 El dios que recibe un sacrificio, himno, etc., está obligado a la ἀμοιβή y el fiel pide, en consecuencia, el ἀντίδωρον divino, con un δίδου, δός, pindárico δίδοι o fórmula similar (cf. K. Strunk, «Der boötische Imperativ», *Glotta* XXXIX 1960, 114-23). Platón (*Euthyphr.* 14 *e*) critica esta forma de plegaria, usual entre su pueblo.

162 Cf. P. C. Th. Beckmann, *Das Gebet bei Homer*, Dis. Wurzburgo, 1932, 41-3. Otros ejemplos: *Il.* 10, 284 ss.; Píndaro *I.* 6, 92 ss.; Soph. *Oed. Rex* 163 ss.

tido de la diosa, que parece establecer una habitualidad, pues, para un pensamiento mítico, las πράξεις y δυνάμεις del dios «in illo tempore» crean un precedente repetible. No hay, pues, que justificar esta utilización del precedente con un razonamiento psicológico al estilo del que leemos en la oración funeral de Tucídides II 40, 4, intrusando en la declaración del texto sáfico elementos anacrónicos (del mismo modo que, en la declaración de la sentencia del historiador analista y cerebral, han intrusado ciertos exégetas algunos anacronismos cristianos). Es de señalar, como contraste, que, cuando Safo pide a Hera por el mala cabeza de su hermano Cárajo (fr. 5), tan desperdiciado, es decir, en un contexto diferente al de su relación habitual con la divinidad, parece (aunque la parte final está muy deteriorada) que debía recordarle a la diosa lo que había hecho por ella y lo que solamente podría seguir haciendo la expatriada, si de nuevo regresaba a Mitilene.

Mediante el uso del típico «precedente» pasamos, en la oda, del presente al pasado, tránsito temporal que se realiza suavemente a través del participio de presente ἄϊοισα (v. 6[163]), seguido, en rima interna, del de aoristo λίποισα. Anotemos que en v. 5 κἀτέρωτα no indica caso singular («si otra vez», sería entenderlo a tuertas), sino indefinido plural «si también otras veces, como otras veces» (cf. *infra* comento a δηῦτε). El caso particular se envaguece, como se envaguece en el anonimato la persona ahora amada.

En el verso 8 es un viejo problema, tantas veces agitado, si debemos referir χρύσιον a δόμον (v. 7) o a ἄρμα (v. 9), pues en principio tan «áureo» puede ser el carro de la diosa Afrodita, χρυσέη Ἀφροδίτη[1164], como su morada paterna. Algunos autores (Del Grande, Massa Positano, Marzullo, Gerber) escapan, tan fina como poco convincentemente, de la dificultad alegando que la poetisa ha querido

[163] Y que endurecen algunos (no sólo Wilamowitz, *o. c.* 43), al darle valor aorístico: ἀϊοῖσα.

[164] *Od.* 4, 14. Para éste y otros epítetos con χρυσο- aplicados a la diosa, cf. C. F. H. Bruchmann, *o. c.* en nuestra nota 72, pp. 69-70. En la poesía egipcia con el término «diosa de oro» se designa a la diosa del amor, según leo en P. Gilbert, *La poésie égyptienne*, Bruselas, 1949, 75. Cf. Hymn. Dem. 432 ἐν ἅρμασι χρυσείοισι, Hymn. Dian. 4 παγχρύσεον ἅρμα διώκει. La unión de χρύσιον con ἅρμα la propuso ya H. Stephanus, seguido por Brunck y muchos modernos, por ejemplo, O. Longo en pp. 355-56, nota 65, de «Moduli epici in Saffo fr. 1», *Attt dell'Ist. Veneto di scienze, lettere ed arti* CXXII 1963-64, 343-66.

colocar ambigüamente el adjetivo, de modo que pueda referirse a ambos nombres [165]. Al notar punto alto tras χρύσιον el papiro (POxy. 2288) se inclina por la primera interpretación, que lo une a δόμον, apoyada casualmente por un paralelo sáfico: fr. 127 δεῦρο δηῦτε Μοῖσαι χρύσιον λίποισαι (sc. «casa»: δῶμα πάτρος Neue, ὠράνω δόμον Diehl). Con la característica solidez apodíctica de sus afirmaciones (pero ¡quien haya hecho más, o tanto siquiera, por nuestro conocimiento de la literatura griega, que lo diga!) Wilamowitz anatematiza [166] esta interpretación afirmando que quien así declara el texto «no tiene sentimiento alguno del orden de palabras. Solamente un epíteto fortísimamente destacado podría hacer sonar su chasquido así, a la zaga; además, ni ἄρμα (sic) podría estar desnudo, ni ἦλθες, sin que siguiera alguna otra cosa al participio gravemente cargado». A este dictamen, empero, ocurre oponer una serie de observaciones:

a) El adjetivo de materia se pospone generalmente [167] y la disyunción del adjetivo (con postposición de éste, si es de materia o, en otro caso y si cuadra, con su anteposición), acompañada del realce característico de todo hipérbato (cf. *Il.* 1, 23 καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα), es perfectamente normal [168]: δόμον λίποισα χρύσιον. Más raro orden, aunque conllevable por la lengua, sería χρύσιον ἦλθες ἅρμ' ὑπασδεύξαισα, en vez de χρύσιον ὑπασδεύξαισ' ἅρμα, o bien ἅρμ' ὑπασδεύξαισα χρύσιον [169]. Para extremar nuestra buena voluntad, admitiríamos que, por razones de énfasis o para garantizar placeres de pensamiento, las palabras en mejor orden hubieran cedido plaza a palabras en orden objetable o en un desorden y descoloca-

165 Cf. E. des Places, «Constructions grecques de mots à fonction double (ἀπὸ κοινοῦ)», *Rév. ét. gr.* LXXV 1962, 1-12.

166 *O. c.* 45, nota 1. Luego vienen los epígonos a exagerar todavía la nota: «to take χρύσιον with δόμον is grotesque from every point of view but that of mere concord; cf. Wil. p. 45, note 1» (A. Cameron en p. 15, nota 73 de *o. c.* en nuestra nota 68).

167 Cf. L. Bergson, *Zur Stellung des Adjektivs in der älteren griechischen Prosa*, Göteborg-Uppsala, 1960, 422-44.

168 Cf. J. Brunel, *La construction de l'adjectif dans les groupes nominaux du Grec*, París, 1964, 33-37. Tipo: Herod. 1, 96 ἔπαινον εἶχε οὐκ ὀλίγον, Jen. *Cyr.* 6, 2, 36 (χρὴ) πέλεκυν ἔχοντας ξυλοκόπον ἀναγκάζειν στρατεύεσθαι, etc.

169 Descolocación, buscando el quiasmo, de los elementos, tipo Píndaro *N.* 7, 19-20 ταὶ μεγάλαι γὰρ ἀλκαὶ / σκότον πολὺν ὕμνων ἔχοντι δεόμεναι: cf. I. Sulzer, *Zur Wortstellung und Satzbildung bei Pindar*, Berna, 1970, 13 ss.

ción querido. Éste es un punto cuestionable. Pero, fuera o no así, lo incuestionable es que unir χρύσιον a δόμον no supone ningún atentado contra el orden griego de las palabras.

b) Para casos de genitivo posesivo con δόμον y un epíteto además, cf. *Il.* 6, 242 ἀλλ' ὅτε δὴ Πριάμοιο δόμον περικαλλέ' ἵκανε, *Od.* 7, 81 δῦνε δ' Ἐρεχθῆος πυκινὸν δόμον, *Hymn. Dem.* 171 ῥίμφα δὲ πατρὸς ἵκοντο μέγαν δόμον.

c) Desde luego, epítetos como χρύσεος, πορφύρεος, etc. no son en la lírica arcaica adjetivos «muertos», sino que, con su empleo, los poetas vivifican la poesía [170]. Pero no arguye contra nuestra interpretación que el carro tenga más interés que la casa en la descripción del viaje [171]: por lo dicho antes, es mayor el valor funcional puesto en la morada divina que la diosa abandona para llegarse a Safo y ese énfasis consuena con la atribución del epíteto a δόμον. Por otra parte, si bien parece haber un toque antitético entre el carro pesado (¡pero el oro en Safo no es «pesado»!: cf. *infra*) y la pequeñez y ligereza de los gorriones, es obvio que la antítesis se mantiene sin necesidad del epíteto.

d) También es dable advertir que, en final de estrofa, es mejor poner pausa métrica (aunque sea débil, por seguir un cierto encabalgamiento sintáctico, la construcción participial desplazada a la estrofa siguiente [172]). El tercero y «cuarto» versos de la estrofa sáfica están unidos rítmicamente (y el encabalgamiento sintáctico es general); pero entre el final de esta estrofa y el comienzo de la siguiente hay que suponer una pausa. Mísero detalle técnico, negligible para los más, pero para mí de suma pertinencia: poniendo pausa (débil) tras ἦλθες, destaca la rima con ἔκλυες, a la vez que queda marcado, según arriba se dijo, el final del viaje, antepuesto a su subsecuente descripción. El énfasis de ἦλθες se comprende mejor, si se recuerda que en Homero las formas ἐλθεῖν, ἦλθον ocupan (en un 40 % de los casos) el final de verso, uso que parece seguir Safo aquí y en fr. 15, 12 εἰς ἔρον ἦλθε [173].

170 Cf. A. E. Harvey en p. 217 de *o. c.* en nuestra nota 155.

171 Así Barrett *apud* D. Page, *Sappho and Alcaeus*, 7.

172 Encabalgamiento sintáctico (no rítmico) que, a lo que me parece, no es típico entre todas las estrofas de la ἔκφρασις, y tanto es así que entre vv. 12-13 hay un hiato: cf. *infra*.

173 Cf. E. Risch en p. 254, nota 1 de «Sprachliche Bemerkungen zu Alkaios», *Mus. Helv.* III 1946, 253-56.

e) Se ha hecho observar que «en el primer verso de una nueva estrofa (sáfica) no se encabalga nada necesariamente esencial para completar el sentido de las palabras de la estrofa anterior» [174].

f) Dittmar Korzeniewski ha señalado [175] la tendencia a repetir, con las mismas palabras o sinónimas, el «núcleo» (_ ⏑ ⏑ _) en el último verso de la estrofa sáfica. Es decir, en nuestro ejemplo, ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα χρύσιον ἦλθες, cf. v. 15 ἦρε' ὄττι δηῦτε πέπονθα κὤττι δηῦτε κάλημμι.

g) En fin, los versos 6 y 7 constituyen dos conjuntos sintácticos semejantes, dispuestos en una dualidad progresiva (cuatrimembre) en paralelismo y correlación [176]:

A_1	B_1	C_1	D_1
τᾶς ἔμας αὔδας	ἀΐοισα	πήλοι	ἔκλυες
A_2	B_2	C_2	D_2
πάτρος δὲ δόμον	λίποισα	χρύσιον	ἦλθες
«de mí la voz	oyendo	a lo lejos (= lejana)	escuchaste»
«del padre la casa	habiendo dejado	áurea	viniste»

La *estrofa tercera* (vv 9-12) se inicia con un encabalgamiento ἄρμ' ὑπασδεύξαισα [177], «uncido», pues, también él. El verso final de la estrofa anterior (sin que, en principio, le falte nada esencial) cabalga sobre el siguiente. El trazo de unión entre una estrofa y otra es el adecuado estilísticamente. Pues sirve de «puente» la inversión, en el entrevero de construcción participial y personal, del participio: éste, en su condición de forma verbo-nominal, es el elemento de transición y fluencia desde el estilo verbal al nominal: ἀΐοισα... ἔκλυες / λίποισα... ἦλθες / (ἦλθες) ὑπασδεύξαισα (anticlímax). La imagen prevalece sobre el movimiento. La tensión se distiende

[174] W. Theiler-P. von der Mühll en p. 24 nota, de «Das Sapphogedicht auf der Scherbe», *Mus. Helv.* III 1946, 22-25. La ley no está violada por 94, 3. En 16, 13 y 5, 13 Ἔρως o Κύπρις y κῆρ, respectivamente, son falsas conjeturas. La sola excepción en Alceo B 10, 12 ss. (= fr. 42 Voigt) es un caso especial.

[175] *Griechische Metrik*, Darmstadt, 1968, 136.

[176] Cf. D. Alonso-C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española* (cf. nuestra nota 66), 58-60.

[177] El verbo ὑποζεύγνυμι, atestiguado sólo en *Od.* 15, 81. La construcción homérica equivalente es ζεῦξαι ὑφ' ἅρμασιν (-τι, ὑπ' ὄχεσφιν, ὑπ' ἀμάξῃσιν) ἵππους (cf. E. Délebecque, *Le cheval dans l'Iliade*, París, 1951, 180-81); pero, claro está, aquí no hay caballos.

en la descripción del milagro y, en consecuencia, el adjetivo prevalece sobre el verbo.

En Safo es verdad que no se encuentra la adjetivación opulenta de la lírica coral. La causa de ello, así como de otras diferencias estilísticas similares, radica, en parte, en la vinculación de la monodia lesbia a unas raíces más populares y, en parte, en motivos de origen temperamental. El lírico coral es, además de poeta, batihoja que, desdeñoso del vulgar decir, convierte en joya el metal precioso de la lengua. Alhaja ricamente el verso con adjetivos músicos y peregrinos, atormenta el idioma, en trance de parto en cada palabra. Troquela compuestos maravillosos para producir —con más la sintaxis hiperbática y la imaginería hiperbólica— efectos rítmicos, simbólicos y de «delirio verbal». El poeta hace orificia de sus versos y éstos ascuean. A veces pensamos que el estilo se amanera y que tanta luz deslumbra («tinieblas es la luz donde hay luz sola», nos dirá en estupendo verso Unamuno). Es un hecho indudable que cualquier apreciador de poesía descubre pronto y que a un lector de la lírica coral le sabe en los lesbios con un valor purgativo y de contraste: Safo usa con parsimonia de la adjetivación [178], y no precisamente para henchir el verso. Los adjetivos no se amotinan alrededor del sustantivo para explicarlo con su vocerío, sino que en cada ocasión habla sólo el más pertinente, esforzándose Safo por ceñir el objeto con el adjetivo expresivo y personal. Se elimina toda suntuosidad decorativa: contra lo suntuoso, lo sencillo y lo modesto, un sentimiento íntimo y sencillo, tiernísimo. Con frecuencia expone Safo en palabras desnudas como la palma de la mano, como puras sustancias, no caracterizadas: v. 3 ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι, v. 4 θῦμον (y v. 27 θῦμος), v. 6 αὔδας, v. 9 ἄρμα, v. 11 ὠράνω, v. 19 φιλότατα, v. 22 δῶρα. Usa de la adjetivación en proporción inversa a la conmoción lírica [179].

También en su relación con el sistema adjetivatorio homérico es la actitud de Safo peculiar y distinta de la de los líricos corales o los trágicos que, no sólo Esquilo [180], viven con frecuencia, en este

[178] Cf. A. E. Harvey en p. 220 de *o. c.* en nuestra nota 155, con clasificación en nueve grupos (contextos heroicos, himnódicos, aplicados a dioses, poemas dactílicos, etc.).

[179] W. Schmid, *o. c.* 425: «cuanto más fuerte es la excitación, tanto más raros son los adjetivos; si el relato es más objetivo, entonces son más frecuentes».

[180] Athen. VIII 347 *e*: τεμάχη τῶν Ὁμήρου μεγάλων δείπνων y cf. A. Side-

punto, de los relieves de la mesa de Homero. No hay en Safo aquel utilizar el adjetivo consagrado, el viejo uso verbal habitualizado en unas estructuras formales y módulos consuetos en los que la musa homérica, como abeja dócil, depone su miel. Acompañando a todo el nomenclátor de la epopeya es cosa infaltable su correspondiente gavilla de epítetos ornamentales. En esa aparente cascarilla hay, de cierto, mucha pulpa expresiva llena de sol y de sal de Grecia, la cual confiere al orbe épico su luminosidad y lejanía, lo sube y ensalza. Pero es natural que, andando el tiempo, parecieran esos epítetos a los poetas líricos adjetivos - rémora o adjetivos - parásisitos. Cuando Safo utiliza el adjetivo tradicional, lo descascarilla de los convencionalismos, para reponer o repristinar su emoción, sabiendo ella que nada puede poéticamente heredarse sin haberse nacido. Sabe hacer del mote viejo y cansado, de la palabra asténica a fuerza de sobada, motes ágiles y precisos. Echa mano, unas veces, del epíteto exornativo de viejo abolengo, pero le adjudica un fin enteramente distinto, nada ornamental ni mostrenco. Otras veces, con amnesia voluntaria de la fórmula que le ofrece la tradición en sus patrones dados, atribuye epítetos tradicionales a objetos otros que los tradicionales, en «rapprochements» personales. El desplazamiento calificativo, los inesperados casales, con sólo descasar los consorcios de vocablos enganchados por el uso poético, operan una deslexicalización eficaz. Por ejemplo, llama βροδοδάκτυλος (el epíteto homérico de Aurora) a la luna (fr. 96, 8 [181]), cuya faz melosa eclipsa a los demás astros, como otras veces ha iluminado su soledad (en el fr. 168 b Voigt, llamado «claro de luna», con intolerable

---

ras, *Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*, Gotinga, 1971. Lista completa de adjetivos en Safo, con referencias épicas en su caso, en pp. 213-20 de A. Romè, «L'uso degli epiteti in Saffo e Alceo con riferimento alla tradizione epico-rapsodica», *Studi classici e orientali* XIV 1965, 210-46. En general, sobre los homerismos en los poetas lesbios: I. Kazik-Zawadzka, *De Sapphicae Alcaicaeque elocutionis colore epico*, Wrocław, 1958 y O. von Weber, *Die Beziehungen zwischen Homer und den älteren griechischen Lyrikern*, Dis. Bonn. 1955, 100-101 (en pp. 93-99 da un análisis de los homerismos en fr. 44, en el que Safo utiliza *Il.* 24, 265 ss. y 6, 394 ss.).

181 Βροδοδάκτυλος σελάννα (coni. Schubart propter metrum: codd. μήνα). Opiniones divergentes («blanco» y «pink-rose», respectivamente) en D. A. Campbell, *Greek Lyric Poetry*, Londres, 1967, 280 y L. Weld - W. Nethercut, «Sappho's rose-fingered moon», *Arion* V 1966, 28-31 (interpretación psícoanalítica). Cf. también Th. Mc Evilley en pp. 262-63 de «Sapphic Imagery and Fragment 96», *Hermes* CI 1973, 257-78.

galicismo, y que a Wilamowitz y a Lobel-Page no les parece, por el estilo, de Safo [182]); en cambio, llama χρυσοπέδιλλος (en Homero, epíteto de Hera cariavacada) a la Aurora (103, 3) y, otra vez, φαίνολις (104, 1). Subrayando el «écart» con respecto a la adjetivación usada por Homero, en el gustador de la poesía se suma a la emoción poética propiamente dicha otra de origen literario: a través de la imaginación, el lector establece un puente con el uso homérico del que Safo se desjunta y, consciente de que la epitetización ha sido tergiversada para quitarle el penacho a los versos, le encuentra otro sabor, aun aquellas veces en que juega con lo más manido. En uno y otro caso los epítetos, que Safo asocia a los nombres, adquieren una vibración propia, expresan, con jugosidad y efusión lírica, exquisitas notaciones de matiz, de sonido. Sabe Safo intuir nerviosas, vírgenes asociaciones de sensibilidad, el atractivo sensorial, no sólo cromático, aunque el color [183] más que el vigor predomina. Si alguna vez recurre Safo acumulativamente a la adjetivación (esto, pocas veces, de raro en raro) estemos seguros de que el énfasis quiere revelar un descubrimiento personal, cuando el poeta agarra y plasma las formas de la vida con una intuición más hiriente, que necesita designar con un neologismo arriesgado [184]. Son flores de estilo olorosas en su fresco amanecer, como en el fr. 130, 1-2 Ἔρος δηὖτε μ' ὁ λυσιμέλης δόνει / γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.

Esto que ocurre con la adjetivación, que es en la materia de que hablamos, ocurre en todos los planos de la lengua. Es esta objetividad la que se manifiesta en la preponderancia de las palabras con sentido pleno sobre las meramente funcionales, como artículos (v. 6 τᾶς αὔδας, con el único artículo del poema) y conjunciones; apenas aparecen nombres abstractos. La frase es tan natural que parece brotar espontánea, como del árbol el fruto, y, sin embargo, a bien mirar, revela un dominio maravilloso (difícil, si lo hay) de los secretos de la química fraseológica para conseguir el límite pulcro, la

182 Pero cf. B. Marzullo, *Studi di poesia eolica*, Florencia, 1958, 53 ss.

183 Al menos, en comparación con Homero: cf. M. Treu, *Von Homer zur Lyrik* (cf. nuestra nota 38), 79-80.

184 Alceo Z 61 ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι, tan traído y llevado (cf. últimamente, H. Martin, *Alcaeus*, N. York, 1972, 109). P. Maas, *Kleine Schriften* 4, nota 4 (seguido por E. M. Voigt) lee μελλιχόμειδες ἄπφοι. R. Pfeiffer ha sugerido alguna vez, en su enseñanza oral, la corrección μελλιχόμειδες Ἄφροι (Ἀφρώ = Ἀφροδίτη).

gracia elegante de un cristalino edificio de luz y de sonido, de fina delgadez quebradiza. Pues en el orden de los rasgos que hacen de Safo una figura de excepción, una manera de ser exclusiva en la literatura griega, éste tengo por el principal: el ademán tan natural, ni rebuscado ni vulgar, que no sabemos si es candor o elegancia disciplinada; pero que es más bien esto último. Sólo de un verdadero poeta se puede tal vez, sin decir mucho, decir tanto. Su sencillez no quita nada a la profundidad del sentimiento. ¡Cuánta complicación y misterio en este herir profundo de lo exteriormente sencillo! El sentimiento amoroso parece que se superficializa, que se mantiene a flor de esa maravillosa piel poética de epidérmica musicalidad; pero abre herida en una musicalidad más honda, en una dimensión de sustancia moral. Su sencillez es el resultado de un sentido riguroso de los límites formales, de un estilo íntimo, de una fuerte personalidad mejorada en tercio y quinto en aquellas calidades que a las féminas la naturaleza distribuye. Es una lengua tan penetrada de claridades porque apunta al ser simple de las cosas, con cercanía e inmediatez. La mente tiende su arco hacia el blanco del objeto en la certera nominación justa, sin rebusca, de cada cosa, con la hermosa ley de la necesidad. Así Safo ha sabido aligerar la nave de la poesía griega (no sólo porque son otras las raíces, populares, de su creación poética) y volver a lo claro y esencial. Esta mujer dice cosas exquisitas que nunca se han dicho en el verso griego y, sobre todo, insinúa lo sugerido o callado que, con sólo un roce de ala, despierta una emoción suave, la velada armonía rica en tornasoles y gloglós del sentimiento, el tono menor, el matiz; pero lo dice y lo sugiere todo con las más sencillas palabras. ¡Cuán benéficamente concurre a ello el «cuerpo de su voz» que nos entra por el oído, cuando la leemos en griego, y que se pierde completamente, cuando formamos conocimiento de su poesía, bajo palabra de honor de los traductores! En el mapa lingüístico helénico, de tan agravados localismos, al no tener el μέλος una lengua artística propia, cada poeta se sitúa escribiendo en su dialecto vernáculo: en Teos el jonio, en Tanagra el beocio, en Mitilene el lesbio. El dialecto de Lesbos es una lengua dulce, y así sonaba en las orejas de los demás griegos alterlocuos. El griego muy gentil que en esta isla se produce es un lengua sin espíritu áspero, rica en geminadas [185]

[185] Sobre lo agradable de las geminadas al oído griego cf. W. B. Stanford

y en vocales profundas; la caracteriza el acento grave (quiero decir, βαρυντόνησις) que hace a tantas palabras doblemente graves. El lesbio pone su dulcamarismo en la delicia delicada de la poesía sáfica. Safo explota, con finura y buen gusto, los recursos fónicos del dialecto para modelar las tenuidades y melancolía de su poesía en la pura calidad de sonido, la nitidez tonal, la encantadora disposición de la materia sonora, con más la convocatoria de palabras sugeridoras, algunas de simiente local, y el sencillo andar de la frase viva, plástica, ondulante y plegable a las emociones.

Volvamos a nuestro pasaje. Puesto que es descriptivo y está arbitrado como de más baja conmoción que el inmediatamente subsiguiente de la epifanía (en los dos versos que señalan la visión del rostro de la diosa culmina el poema), conforme a la regla arriba aducida[186] Safo utiliza media docena de adjetivos (si incluimos el adjetivo local μέσσος y, desde luego, a πύκνα[187], ejemplo único en Safo de este adjetivo ya homérico calificando a πτερά: *Il.* 11, 454 y 23, 879; *Od.* 2, 151 y 5, 53; lo original de Safo es la aplicación de la fórmula homérica, no al vuelo, rápido y denso, del águila en sus caladas y falsadas, sino al de los gorrioncillos que transportan a la diosa πυκινόφρων), media docena de adjetivos, digo, para pintarnos el «tableau» en impresión viva y colorista. Entre los adjetivos predilectos sáficos, los hay íntimos y brillantes. No echa aquí mano Safo de la gama más íntima de los adjetivos dilectos, tornasol semántico («háptico» y óptico) de todo ese mundo delicado de la ternura de las flores y las sensaciones (visuales, auditivas, táctiles, olfativas) o de ese mundo «lidio» (reino con los intestinos de oro) del que se acuerda siempre que evoca el refinamiento y la belleza, mundo con-

---

o. c. 52-53 con cita de testimonios antiguos y recuérdese la geminación consonántica en hipocorísticos de nombres propios (Μεννέας, Μέννης) y de parentesco (ἄττα, πάππα, πάππος, μάμμα). Dulce es igualmente la pronunciación σδ de la ζ.

186 Cf. también A. Romè, *o. c.* en nuestra nota 180, p. 237, quien recurre a la misma explicación del contraste y compárese Alceo G 2, 32-35. Una valoración diversa en O. Longo, *o. c.* en nuestra nota 164, pp. 357-58.

187 Pero, a la vista de *Od.* 2, 151 (dos águilas) ἔνθ' ἐπιδινηθέντε τιναξάσθην πτερὰ πυκνά (y cf. *Il.* 11, 454 περὶ πτερὰ πυκνὰ βαλόντες y Arquíloco 92 b λαιψηρὰ κυκλῶσαι πτερά), pudiera entenderse, todavía, con su valor de adjetivo, es casi seguro (cf. Alceo Z 28, 2 πύκινον λίθον y B 7 (a) 9 φρέσι πύκνα[ισι). Lo corriente es darle valor adverbial = πυκνάκις (~ πολλάκις; cf. español ant. «espesamente»). Ejemplos homéricos claros del adverbio: *Od.* 13, 438; 17, 198, etc.

densado en expresiones nucleares insistentes [188]: ἄπαλος, ἅβρος [189], ἱμερόεις, χαρίεις, adjetivos tan favoritos y amigos. Recurre a la gama brillante: χρύσιος, κάλος y a los adjetivos necesarios, en el cuadro, para los efectos de perspectiva escenográfica: negro, rápido [190], πύκνα, μέσσος.

De oro (color que simboliza el amor —tal el azul, los celos— todavía en nuestro teatro del siglo XVII), como la casa de Zeus, son en Safo las copas en que Afrodita vierte el néctar en los convites (fr. 2, 14 [191]); «hecha como flor de oro» (132, 1) es piropo con el que requiebra Safo a su hija (si como se dice, y parece seguro, era su hija, habida en Safo por un marido cuya figura la historia deja en indecisa penumbra, pues cuentan, y no será cuento, que Safo estuvo casada); de oro son los ἐλίγματα en un fragmento colorista, lleno de epítetos de luz y esplendor (44, 8 [192]) y, por el color amarillo de los chícharos, los garbanzos (143) que nacen en las riberas, rubescentes sobre el oro de playa, bajo azul de cielo; el fr. 204 llama al oro «hijo de Zeus» (cf. Píndaro fr. 222 Snell); con compuestos: «copas de áureo pie» (192), «de áureas sandalias» es Aurora (103, 13 y 123), «de áurea corona» es Afrodita (33, 1)... Es el oro sáfico un oro que no esplende destellador, ni auriflama místico como en Píndaro [193]: se hace leve, pierde peso y parece quedar de él sólo el color y un relumbre delicado.

«Bella», como los gorriones, es la luna llena (34, 1), una obra fina de indumento (39, 1), los regalos (58, 11), el rocío (96, 12), la hija (132, 1), la muchacha (108; 22, 13; 41), la respuesta y alacraneo a la rival Andrómeda (133, 1), mujer sin educación, sin trato de buena sociedad (pero algunas discípulas abandonaban a la maestra y acudían solícitas al nuevo panal).

«Negra» es aquí la tierra, como negro es el sueño que se extiende, en la noche, sobre los ojos (151) o la noche misma (63, 1 ?) [194]. En

188 Sobre estas «Lieblingswörter» cf. M. Treu, *Von Homer zur Lyrik*, 175-90 y A. Romè, *o. c.* en nuestra nota 180, pp. 230-31.

189 No homérico. Hesíodo fr. 218 Rzach (= 339 Merkelbach-West) es de autenticidad discutible.

190 Ejemplo único. En Alceo A 7, 10 ὄκυν αἶετον y cf. nuestra nota 187.

191 «Su más dulce licor Venus escancia» (Rubén Darío, «Divagación», en *Poesías completas*, edición de A. Méndez Plancarte, Madrid, 1952, 601).

192 Sobre su autenticidad, cf. B. Marzullo, *o. c.* en nuestra nota 182, pp. 115 ss.

193 Cf. J. Duchemin, *Pindare poète et prophète*, París, 1955, 193-228.

194 Desglosado o enajenado de contexto: fr. 20, 6 y 58, 14. Sobre los valores

el fr. 16, 2 (amor de Helena a Paris) ἐπὶ γᾶν μέλαιναν es, acaso, un homerismo, en un contexto pleno de ellos [195]. Aquí, no [196], sino que el epíteto convencional se vivifica y gana nuevo sentido, al conferirle Safo un valor funcional para conseguir el juego de contraste, con sus violentas luces y sus espesas sombras, entre el éter coruscante y las penumbras cinéreas de la tierra. La tierra homérica es negra [197], tal vez porque la tierra de cultivo, el terrón húmedo y hondo, es opaca como el agua profunda («negra») o tal vez porque vista desde el mar (como en Apolonio Rodio IV 567-69, Corcira con sus bosques, contemplada desde el mar), al igual que es negra la nave homérica vista desde lejos; pero siguen siendo «negras» en otras circunstancias, como lo son la nube, la sangre, el agua, las mientes, los dolores, la Cer y, por supuesto, la noche. En un poeta moderno la tierra será negra, si vista de lejos poblada de bosques o, por el contrario, si así le cuadra para designar la tierra mortecina y cenizosa, se referirá a «la tierra negra sin árboles ni hierba» [198]; pero siempre tendrá el adjetivo un sentido motivado y vivo. Esto mismo ocurre en Safo, en nuestro caso. De lo que ya no estoy tan seguro es de si nuestra plegaria, como se da por supuesto [199], describe una escena de mediodía, en la que contrasta el brillo del éter y la tierra sombreada por el bosque y vista desde allá lejos (¡pero el texto contempla la escena desde aquí abajo!) o si se trata, más

---

griegos de μέλας («sombrío» más que negro de negror absoluto), cf. una discusión en A. Kober, *The use of colour terms in the greeks poets*, N. York, 1932, 25-36 y K. Müller-Boré, *Stilistische Untersuchungen zum Farbwort und zur Verwendung der Farbe in der älteren griechische Poesie*, Berlín, 1922, 41 ss., 61 ss., 73 ss. y 124 ss.

195 A. E. Harvey, *o. c.* en nuestra nota 155, pp. 216-17 cree ver allí conexiones religiosas, quiere decir, la tierra personificada como diosa (cf. Solón 24, 4 ss.).

196 Contra A. Cameron, *o. c.* en nuestra nota 68, p. 6: «and the earth they traverse is called not naturally and rightly, but Homerically and conventionally 'black'». Cf. B. Snell, *Tyrtaios und die Sprache des Epos* (cit. en nuestra nota 86), 38.

197 *Il.* 2, 699; 15, 715; 17, 416; *Od.* 11, 365 y 587; 19, 11; Hymn. Apoll. 369 (cf. Hymn. Cer. 130; Hymn. hom. 7, 22). Cf. Baquílides 13, 153 y en Píndaro μέλαινα χθών (*O.* 9, 50 y *N.* 11, 39; en cambio, no llama negra a γαῖα (36 ejemplos) ni a la nave (25 ejemplos), pero es que en Píndaro, salvo quizá sólo en tres ejemplos, μέλας no indica el color, sino connotaciones negativas: cf. St. Fogelmark, *Studies in Pindar*, Lund, 1972, 28-31). Tampoco Calímaco llama nunca negra a γαῖα (siete ejemplos).

198 Luis Cernuda, «Cementerio de la ciudad» [en *Las nubes* (1937-38)], v. 2.

199 W. Schadewaldt, *o. c.* 66: «en pleno día».

bien, de una escena de medianoche, en la que contrastan las sombras de la tierra y el brillo de las estrellas vespertinas, tal y como en Píndaro fr. 33 b Snell τηλέφαντον κυανέας χθονὸς ἄστρον o en la «Oda a Salinas» de nuestro Fray Luis:

> Cuando contemplo el cielo
> de innumerables luces adornado,
> y miro hacia el suelo
> de noche rodeado,
> en sueño y en olvido sepultado.

En la noche, en efecto, se hace visible la presencia de Afrodita, también para Safo, como lo demuestran sus «poemas nocturnos» y, entre ellos, la plegaria a Cípride en el fragmento 2.

Estos adjetivos están colocados en posición destacada, en comienzo o fin de verso: en v. 9 κάλοι está precedido de pausa sintáctica, con un énfasis que colabora todavía al mayor vigor y colorido que presta a la expresión la doble adjetivación[200]; los versos 11 y 12 constituyen unidad métrica; en v. 12 μέσσω, en el sintagma «rebus in arduis», en fin de estrofa y en hiato. Es bien sabido que la colocación del adjetivo por delante o a la zaga del sustantivo responde, en principio, a valores definidos. El adjetivo pospuesto tiene valor discriminatorio, lógico, y el antepuesto, expresivo. Esta última disposición impresiva, de evocación pintoresca, es la utilizada en κάλοι, ὤκεες, πύκνα; pero el aislamiento de los adjetivos decisivos mediante inversiones es también un recurso normal, al que acude Safo en v. 10 (μελαίνας), para situar en bella y simétrica ordenanza un adjetivo al comienzo y al final del verso. Homólogamente, a ambos extremos, quedan los adjetivos y además, en el último, tal orden cumple un oficio deslexicalizador del giro consueto «negra tierra». La seriación de las ideas, a la que da orden y fisonomía la colocación de palabras, es de una naturalidad elegante ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας: dos palabras simétricas contrabalancean la cualidad total de la frase; otras dos acaban de darle la necesaria densidad lógica. En leves toques antitéticos contrastan, con estética meditada, la pesantez del carro y la ligereza de los gorriones, la pequeñez del pájaro y el espeso batir de las alas (¿cuántos gorriones tiran del carro de Afrodita? Suponemos que una cuantía de ellos), la tierra

200 Cf. fr. 53; 44, 5-7 y 33; 58, 12; 49, 2.

negra y el brillo del éter en discretos efectos (la paleta no es muy extensa) de color, luz y sombra, densidad y movimiento. El balanceo de su musicalidad es evidente.

El eje espacial de la descripción del descenso no es «a vista de pájaro», sino, variando de nuevo el ángulo de la cámara, ascensional, de abajo a arriba. El punto de mira es una visión desde tierra, como se ofrece al ojo de un observador terrestre. Vista la imagen desde abajo aparece suspendida (por este orden) entre la tierra y la delicia azul del cielo, péndula en el aire, volando sobre el suelo, bajo el cielo, entre el cielo y el suelo. Bien así como el final del viaje se mencionó antes que su descripción, así en ésta, el término del viaje [201], la tierra, se menciona antes que sus etapas, «desde el cielo por en medio del éter» [202], y circunstancias (el «detalle»: gorriones, batiendo alas). El orden de las representaciones, los elementos léxicos (ὤκεες, πύκνα) y también los recursos de la prosodia y la métrica sirven solidariamente a la expresión de la prisa del viaje cósmico de Afrodita recorriendo la distancia de lo más alto a lo más bajo, del cielo a la tierra (como su hijo Eros en fr. 54 o ella misma en fr. 2, 1), para atender en su βοηδρομεῖν [203] a la suplicante con tanta expedición y premura que «el veloz movimiento parecía / que pintado se vía ante los ojos» (Garcilaso). Nótense las dos elisiones en cada uno de los versos 9 (ἄρμ'... σ') y 11 (πτέρ' ἀπ', consecutivas), la sinalefa en v. 11 (ὠράνωϊθε-) y el «κῶλον- continuo» entre los versos 11 y 12: mediante las primeras se indica el ritmo vertiginoso, pasilargo, del viaje, mientras que la no ruptura ὠρά-

[201] V. 10 προτὶ γᾶν μέλαιναν codd.: περὶ γᾶς Edmonds ex Aldina ed. πτέρυγας, quod pap. confirm. La sintaxis admite diversas explicaciones: E. Schwyzer, *Griech. Grammatik* II 502 admite un περί con «gen. loci», todavía en el sentido de «über-hin»; B. Marzullo un περί en «tmesis» con δίννεντες, indicando el movimiento rotatorio de las alas (cf. *Il.* 11, 455 περὶ πτερὰ πυκνὰ βαλόντες) y en γᾶς μελαίνας un genitivo de dirección (?), para el cual remite a *Il.* 11, 168 y 5, 335. Lo corriente es considerar que περί = ὑπέρ (generalmente πέρ en lesbio). Módulos homéricos, anteponiendo el término del movimiento: *Il.* 17, 425; *Od.* 11, 18 = 12, 381. Movimiento inverso: *Il.* 19, 351.

[202] De acuerdo con el esquema métrico de la estrofa sáfica, varias veces aducido, A A B, la ampliación y variación de A, en que consiste B, se traduce aquí en la repetición epexegética del giro preposicional: cf. D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, 138.

[203] Se nos acuerda el singular giro homérico βοηθόον ἅρμα en *Il.* 17, 481, no sólo porque también aquí hay un carro, sino porque ambas escenas lo son típicas de βοήθεια, como luego se dirá.

νωϊθε-ρος indica, a la vez, no ruptura del verso y del viaje sin paradas. Tienen también nuestros versos 11 y 12 otra cosa: las palabras ostentan una trama sonora, que es dimensión inscribible en la zona que ahora nos importa. Así como suelen decir los pintores que los colores complementarios «se exaltan», así el juego de aliteraciones contrasta la solidez de las alas y su batir alidenso (π-π) con la sonoridad de la δ y las nasales de sonido fluyente y armonioso (δ-ν-δ-μ) y el ruido chirriante y áspero que arrastran las erres (ῥ). Como quiera que el ritmo es la disposición en figura dinámica de los movimientos con que nuestro organismo participa en la marcha del pensamiento poético, o sea, la tensión orgánica con que nuestro cuerpo acompaña solidariamente a la variada articulación del pensamiento, como así sea ello, en efecto, por sinergia la rotación de la punta de la lengua nos recuerda la realidad sonante y rodante del carro que se desliza por las láminas azules del cielo [204], mientras que la musicalidad suave y blanda de aquellas otras consonantes que hemos dicho evoca el fluido elemento, y la vocal *-i-* predominante expresa tan bonicamente la lauta placentería de los gorgoritos de los gorriones, todo ello por las mismas conscientes o instintivas razones de ajuste sonoro.

El «presto» apunta a v. 13 αἶψα [205], donde desata su fuerza. Concluye con otro δέ (v. 7 ἦλθες y v. 9 ἄγον) el momento final del viaje, abriéndose con σὺ δ' [v. 15 ἤρε(ο)] la epifanía bajo forma de visión y locución.

Falta por justificar la elección del gorrión (v. 10 στρουθοι) como avecilla que tira del carro de la diosa (¿cuántos tirando de él y

[204] Que la ρ expresa a maravilla el movimiento es teoría expuesta, en el tono peculiar de este diálogo, por Plat. *Crat.* 426 *d* y practicada, en casos notorios, por los poetas griegos, por ejemplo, en Homero para expresar el agua fluyente mediante la licuante secuencia de estas consonantes: cf. A. Sewan, *o. c.* en nuestra nota 22.

[205] Dice B. Marzullo, *Studi di poesia eolica*, 155, nota 2, que αἶψα no es un homerismo, sino un aulicismo; pero sí que nos parece derivar, con leve variante, de un grupo formulario iliádico (18, 532; 5, 367; cf. 3, 144; 23, 214; 6, 514). En la *Odisea* hay dos ejemplos de la palabra (14, 469 y 15, 221), pero no en esta fórmula; sobre su posición en el exámetro, cf. K. F. Ameis-C. Hentze, *Anhang zu Homers Odyssee*, Leipzig, 1890, en anotación a los dos pasajes citados. Desempeña, me parece, una función bastante similar (pero apuntando más al cierre del primer proceso que al inicio del segundo) a la que, para αὐτίκα, ha estudiado M. Erren, «Αὐτίκα 'sogleich'als Signal der einsetzenden Handlung in Ilias und Odyssee», *Poetica* III 1970, 24-58.

cuántos, de reveza?), enigma menor y muy circunscrito, que varían los ingenios de los filólogos en declarar [206]. Si en lugar de gorriones fueran palomas o cisnes las aves que lo transportan, no habría cuestión. «La ave lasciva de la cipria diosa» llama Góngora a la paloma, las palomas, escribe Lope, «que con arrullos roncos / los picos se están besando». La paloma (como el cuco lo es de Hera) es el pájaro de la diosa del amor (Istar, Atargatis), antes de convertirse en símbolo cristiano del Santo Espíritu [207] o en símbolo profano de otras cosas, como la paz. La fauna de tiro en los carros de los dioses suele responder a una grande especialización: ciervos para Artemis, leopardos para Dioniso, pavones para Hera. El carro de Afrodita lo representa el arte arcaico tirado por caballos alados, el clásico llevado por Amores y el helenístico, por cisnes (si la diosa cabalga, monta sobre un cisne o una oca). En el cisne, por estar muy vinculado al pasado erótico de los dioses, se establece una proyección simbólica de evidente perceptibilidad. También en la poesía latina el cisne arrastra el carro de Venus y, en la manera de los latinos, igualmente en nuestros poetas clásicos. En éstos tan familiar es el motivo que permite el efecto del «trueque de atributos» en el verso gongorino «pavón de Venus, cisne de Juno» [208]. Para adecuarlo a esa císnica poética se ha pensado que στροῦθοι fuera, en nuestro texto, nombre genérico de ave (como ocurre en el tránsito de «passer» al español «pájaro», y lo mismo en portugués y rumano), pudiendo designar un pájaro grande [209] y aquí, concretamente, el cisne [210], de

[206] Cf. Steier en col. 1631 de «Sperling», *R. E.* III A 2 (1929), 1628 ss. y G. L. Koniaris en pp. 262-65 de «On Sappho fr. 16 LP», *Hermes* XCV 1967, 257-67.

[207] Cf. H. Gressmann, «Die Sage von der Taufe Jesu und die vorderorientalische Taubengöttin», *Arch. f. Religionswiss.* XX 1920, 1-40 y 323-59.

[208] Cf. D. Alonso, *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Madrid, 1971[5], 434-38.

[209] Στρουθός es también el στρουθοκάμηλος o avestruz en Ar. *Ach.* 1105: cf. D'Arcy W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, Londres-Oxford, 1936 (reimpr. Hildesheim, 1966), 268-70.

[210] Cf. J. M. Edwards en *Proc. Cambridge Phil. Soc.*, 1920, 1. Pero hace bien Ed. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon* II, Oxford, 1950, 89, al negar que στρουθός pueda ser otro pájaro que gorriones o avestruces; por lo demás, Fraenkel demuestra que, en *Ag.* 144 ss., στρουθῶν (paso único en la Tragedia) está interpolado a partir de *Il.* 2, 311 ss. (prodigio de los gorriones, ocho y la madre, devorados por la serpiente).

donde A. Piccolomini [211] leía κάλω... ὤκεε στρούθω, según el motivo tópico tardío de que Afrodita

> baxó del cielo como un rayo ardiente
> llevada de dos cisnes voladores
> que van hinchiendo el aire de clamores [212].

No faltan, empero, autoridades [213] que explican bastante satisfactoriamente la vinculación del gorrión a la diosa del amor y a lo afrodisíaco, a causa de ser el ave dicha tan incansable en el juego amoroso, especialmente en primavera [214], y nos recuerdan que, en la simbólica de la religión egipcia, el gorrión significa el padre de muchos hijos, dando por sentado y establecido que, así como en el mar los símbolos de la fecundidad son el delfín y la valva y, entre las plantas, la rosa, la manzana y la adormidera, lo son, en el cielo, la paloma, el gorrión y el cisne [215]. Ponderado todo lo cual, nos parece suficiente, casi sin duda, para iluminar la curiosa maquinaria alada de nuestra θεὸς ἀπὸ μηχανῆς. La escuadrilla de gorriones en un volar alidenso por el aire rasgado de pajarillos es, también, un pormenor amable, de refinada gracia ligera: las formas bellas y graciosas (alas leves, gracia vaporosa) de los gorriones frisan casi

211 «Ad Sapphus carmen in Venerem», *Hermes* XXVII 1892, 1 ss.

212 Francisco de Aldana, *Efectos de amor* vv. 78-80 (cit. en nuestra nota 61).

213 Cf. O. Keller, *Die antike Tierwelt* II, Leipzig, 1913 (reimpr. Hildesheim, 1963), 88-90.

214 Cf. Cicerón *de fin.* II 23, 75 «uoluptas quae passeribus nota est omnibus»; Priap.[3] 26, 5 B «uernis passeribus salaciores». Hay también algunos textos griegos: *sch. ad Iliad.* 2, 305 οἱ στρουθοὶ Ἀφροδίτης; Athen. IX 391*f* (por varias razones curiosas que alega en su aserto; pero toma pie precisamente de nuestro pasaje); en los eróticos tardíos hay Amores que cabalgan sobre gorriones (Jen. Ephes. I 8), como las mujeres sensuales de Aristófanes (*Lys.* 724) desde la acrópolis hacia sus maridos. Si en Ar. *Av.* 707 el ave que regalan los amantes es el gallo o «pájaro pérsico», según Propercio III 13, 32, los amantes romanos regalaban a sus amadas «uariam plumas uersicoloris auem», y quizás el «passer» catuliano («passer deliciae meae puellae») era un regalo del poeta a Lesbia, aunque el gorrión no sea precisamente un pájaro de mil pintados colores. Metidos ya en cuestiones de ornitología poética, advertimos que el gorrión eternizado por Catulo, c. 2 y 3, no puede ser el «passer domesticus», el más intratable de los pajarillos, sino el «passer solitarius» o «turdus cyanus» (cf. D'Arcy W. Thompson, *o. c.* 270 y, en general, K. Rust, *Catull und sein 64. Gedicht*, Dis. Hamburgo, 1948, 48 ss.). Una referencia erótica parece indicar el uso como requiebro (Varrón, Plauto, etc.) de «passercula» y «passerculus», como el nombre de hetera Στρούθιον.

215 Cf. U. Pestalozza, *Pagine di Religione Mediterranea* I, Milán-Mesina, 1971[2], 25 (sobre la πότνια ὀρνίθων).

en el símbolo y emblemizan la gracia y la voluptuosidad del amor. Los pájaros, como los ángeles, señalan el paso de un universo a otro [216], por ser criaturas aéreas destinadas a interllevar mensajes entre dos mundos. La algarabía pajarera, el alborozo de los gorriones, como la armoniosa angelería, anuncia el descenso de Afrodita. Hay quien piensa [217], pero el texto no autoriza su suposición, que la anunciadora presencia alada, por esa mediación celeste que dan al aire los pájaros, es la sola fehacencia de que la diosa invisible, por tan maravillosa manera visibilizada, se manifiesta a Safo y su solo testimonio de que ha visto, de sola a sola, lo invisible y oído lo inaudito, como si para un creyente griego los dioses fueran invisibles a incógnitos, si no es a través de sus atributos terrenales. Como quiera que ello sea, el caso es que Safo nos presenta a la πότνια θηρῶν [218] conducida, en tracción encantadora, por una nube de gorriones, así bien como en la lectura áurea de vidas de santos cristianos (tan amantes de los animales) hay tránsitos y apariciones, cuyo vehículo son una muchedumbre de golondrinas o de abejas que alaban al Señor.

En la preciosa pintura que Safo nos hace del viaje, no falta el primor, el pormenor «preciosista».

4. ESTROFA CUARTA, *a*

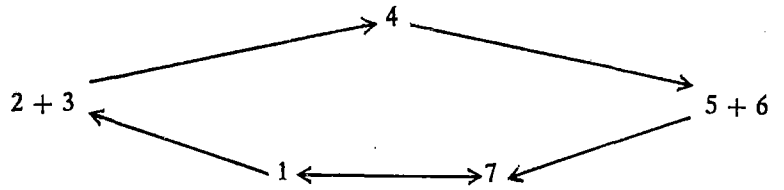
La cuarta estrofa (vv. 13-16) es el centro del poema, arquitecturado en exacta cuadratura no sólo externamente. Es una estrofa bipartita. Su primera mitad, de la que ahora tratamos (vv. 13-14), está en relación con las dos estrofas precedentes de las cuales constituye la culminación, puesto que la descripción del viaje está arbitrada en espera tensa de la epifanía de la diosa, en una tensión creciente que acaba en inflexión ascendente. Puesta la prótasis,

216 Para las epifanías divinas en forma de pájaro (por ejemplo, en Homero), cf. M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* I, Munich, 1955², 291 y 349.

217 D. Page, *Sappho and Alcaeus*, 18.

218 Cf. Hymn. Ven. 65 ss. y cf. K. Reinhardt en pp. 8 ss. (p. 515 ss. respectivamente) de «Zum homerischen Aphroditehymnus», *Festschrift Snell*, Hamburgo, 1956, 1 ss. (= «Ilias und Aphrodite-Hymnus», en *Die Ilias und ihr Dichter*, Gotinga, 1961, 507-21). Cf. también E. Simon, *Die Geburt der Aphrodite*, Berlín, 1959, 86.

sigue la apódosis, esto es, la segunda mitad (vv. 15-16) que inicia la ῥῆσις de la diosa, prolongándose a lo largo de las estrofas quinta y sexta, rama descendente con su tensión decreciendo y su distensión final. Hace, pues, la estrofa cuarta a dos trances, y el esquema del conjunto, de traza concéntrica y en simétrica ordenanza la rama ascendente y la descendente, es así:



El verso 13 empieza por un determinante adverbial muy cargado [219], precedido de una cierta pausa interestrófica, subrayada por el hiato, si bien sintácticamente hay encabalgamiento. Esa pausa, ese deslizamiento, aísla toda la importancia de significado de las palabras que siguen: el pormenor (la llegada) reduce el ámbito, pero el haz de luz es más intenso. Marca el final, de un golpe y en un instante, de la «descensio» de Afrodita y la subitaneidad, que representa una fracción casi incontable de segundo, de la epifanía: este carácter presentáneo y al proviso es típico de las apariciones divinas que bajan velocísimas, «in ictu oculi» [220]. Sigue otro elemento típico, el macarismo σὺ δ' ὦ μάκαιρα. Tanto el tránsito σὺ δ' como el epifonema ὦ [221] y el adjetivo «feliz» (en el beato sentido de la palabra [222]) indican la sorpresa y el pasmo del fiel de ojos asombrados. Son la traducción idiomática del embeleso o estupor del fiel, beato de admiración ante la παρουσία, que lo deja cuajado, informe la palabra y sin poderle salir, hasta que prorrumpe, al fin, en el vocativo interjectivo y maravillado [223].

219 Cf. nuestra nota 205. El fr. 60, 5 presenta una variación minuta y circunstancial.

220 Cf. W. Kullmann, *Das Wirken der Götter in der Ilias*, 99 ss.

221 Nunca en Homero con nombres de dioses. E. Lobel, Ἀλκαίου μέλη, Oxford, 1927, introd. p. 79 leía: ἀ μάκαιρα.

222 El ejemplo más antiguo de la forma femenina, en Hymn. Apoll. 14. El adjetivo se aplica más específicamente a la beatitud divina (cf. *Il.* 1, 339 y Safo 95, 9 y 65, 2); pero también es epíteto homérico de humanos: cf. C. De Heer, Μάκαρ - εὐδαίμων - ὄλβιος - εὐτυχής. *A Study of the Semantic Field happiness in Ancient Greek*, Amsterdam, 1969, 4-11.

223 Sobre la admiración del fiel en las epifanías (espanto o alegría, según

En contraste con la morosa descripción del viaje, desmenuzando las circunstancias del caso, el tránsito de descripción a visión avanza con celeridad. En el verso 14 la presencia de la diosa se describe con sumariedad; se resume en una pincelada, su sonrisa en un rostro que eternamente sonríe. La plástica domina cualquier otra sensación. Se abre un breve espacio, se ilumina súbitamente ante nuestros ojos y penetramos en él con brusquedad asombrada. El verso (marea, de tan alta, sin vaivén) no tiene cesura «media». Con la oposición y contraste de volúmenes de diferente densidad (lo dilatado, relativamente, y lo conciso) se logra la brevedad lírica, concentrada, que se opone a la pormenorizada descripción. El instante rozando la eternidad hace resaltar aún más su fugacidad. Esta rapidez contrasta con la gran importancia de la visión, subrayándola en ritmo lento y diácrisis, y creando el desnivel por el cual el resto de la oda se precipita. Se nos acuerda la «escala mística» que lleva a la gloria, al dulce hecho feliz de la visión, al momento colmado de la iluminación, para caer luego desde esa altura a la dimensión humana. De la visión plástica surgen las palabras, haciéndose la diosa palabras, locución.

Otras veces, los dioses se les aparecen al hombre heleno semejantes a astros que despiden chispas o nimbados de luz y olores dulcísimos o vestidos con vestes lumíneas. El peplo de Afrodita, al aparecérsele a Anquises [224], «más brillante que llama de fuego relumbraba, como la luna, en su tierno pecho». La belleza de la aparición puede describirse morosamente. Aquí la visión de Afrodita está miniaturizada dentro de un solo verso (v. 14): μειδιαίσαισ' [225] ἀθανάτῳ προσώπῳ. La deidad lejana del comienzo del poema (está tan alta ¡qué arriba!) se ha ido acercando, de la distancia a la contigüidad, primero su carro, luego ella misma, como una estatua que se anima, que se deshiela de su frialdad convirtiéndose en mujer. Paso a paso, más de cada vez, ha ido cobrando un perfil más

---

sea un θεομάχος o un θεοφιλής), cf. Fr. Pfister en col. 317-18 y 320-21 de *o. c.* en nuestra nota 4. El asombro ante la belleza, cuyos efectos paralizantes son similares a los que produce la visión del dios, se expresaría, según W. Schadewaldt, *o. c.* 69-70, en el fr. 31 φαίνεταί μοι. Este sobresalto de la admiración se expresa en homérico con un στῆ δὲ ταφών o cosa semejante.

224 Hymn. Ven. 86 ss. Cf. Fr. Pfister, *o. c.* 315-16.

225 Cf. P. Maas en p. 1007 de *Deutsche Lit. Zeitung* XLV 1924, 1005-10 (rec. de Diehl *Anth. lyr. graeca*). En fr. 77 (b), 3 μει]διαισα[fort. (suppl. Hunt).

exacto. No se dejaba mirar; ahora se deja ver y oír de Safo arrobada. El *trono* solemne en el que se sentaba en su mundo radiante, ya no importa (si ποικιλόθρονος hubiera sido epíteto exornativo, designando un manto bordado o cosa por el estilo, ¡qué cómoda resultaría su «reprise»!); para poner en concordancia las dos imágenes, en lejanía y en proximidad, de la misma diosa, se recoge, en cambio, el otro epíteto de su actividad ἀθανάτα (v. 1) mediante el dativo modal ἀθανάτῳ προσώπῳ [226]. El adjetivo destaca especialmente al llenar el «núcleo» (_ ⏑ ⏑ _) del verso [227], como en el verso primero, pues el coriambo, si no siempre, con máxima frecuencia, es el centro no sólo formal, sino conceptual del verso (epíteto, nombre, verbo, negación, según los casos). Ese inmortal rasgo suyo, la actividad de un amor siempre recurrente, se refleja ahora, al estar próxima, en la sonrisa de la diosa. El gesto que era lejano tiene ahora, en la breve viñeta, una proximidad de carne, que asume propiedades de carne y sangre; pero que se constringe al rostro radioso de la diosa, brillante por la sonrisa.

Los dioses griegos no son ignorantes de la risa. Ríen y, sin perder la alegría, se toman la vida en serio [228]. Su risa nace de la contradicción de la existencia humana, es su espejo y enigma significativo y «no es, como se cree solamente desde el punto de vista de la miseria humana, la risa de una *vacía* 'felicidad absoluta', sino señal del ser pleno: es la risa de las formas eternas» [229]. El dios se le aparece a su θεοφιλής con la sonrisa graciosa que embellece el rostro [230]. Pues bien, dentro de esta familia de dioses risueños Afrodita es, por antonomasia, la diosa de la sonrisa, φιλομμειδής [231]. ¿Es aquí esta son-

[226] En Homero ἀθάνατος se aplica rara vez a un dios individual (*Il.* 2, 741; 8, 539; 13, 434 = 21, 2 = 24, 693, etc.); sí, a personajes extraordinarios (*Od.* 4, 385; 12, 302). No es uso homérico aplicarlo al cuerpo o partes del cuerpo de los dioses.

[227] Cf. D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, 135 y vid. nuestra nota 20.

[228] Cf. L. Radermacher, *Weinen und Lachen*, Viena, 1947 y, para una faceta particular de la risa divina, E. Norden, *Die Geburt des Kindes*, Leipzig-Berlín, 1931 (reimpr. Stuttgart, 1969), 65-67.

[229] K. Kerényi en p. 163 de *Die antike Religion. Ein Entwurf von Grundlinien*, Düsseldorf-Colonia, 1952, 154-63 («Vom Lachen der Götter»).

[230] Cf. K. Keyssner, *o. c.* en nuestra nota 108, p. 127 y vid. Athen. VI 25 *d* (himno de epifanía de Demetrio Poliorcetes, del año 307 a. C.): ὁ δ' ἱλαρός, ὥσπερ τὸν θεὸν δεῖ, καὶ καλὸς καὶ γελῶν πάρεστι.

[231] *Il.* 3, 424; Hymn. Ven. 56, 65, 155 y 49; Hymn. hom. 10, 2; Horacio c. I 2, 33 «Erycina ridens» y cf. Safo 112, 4. Sobre la forma φιλομμειδής cf. M. Land-

risa de Afrodita un rasgo convencional, una expresamente inexpresiva sonrisa intemporal, impasible? ¿Expresa, como los «gestos» que suelen preceder a la ῥήσεις homéricas, un sentimiento particular, sea de simpatía, como suele decirse, sea de ironía condescendiente? Esta última es opinión opinada por Denys Page, quien ha interpretado nuestra oda desde un tono general de ironía, de suave y risueña melancolía, que destila de las limitaciones y quimeras del amor humano: tal tono irónico, un si es o no es frívolo, presente en otras varias cosas del poema, se encerraría y resumiría en la sonrisa indulgente de la diosa. No creo tal cosa (discusión del problema más adelante), la sonrisa de Afrodita me parece desprovista de toda frivolidad. En fin de cuentas, aquellas preguntas resultan impertinentes. La risa es expresión de Afrodita no como indicio de una nota personal que el sujeto pone en un objeto, de algo, pues, distinto del sujeto, sino como determinación total por medio de lo que se expresa, esto es, realmente como identidad, como manifestación externa de aquello que, visto desde dentro, es el sujeto. El gesto arquetípico del dios, que no se aparta de él, pues es accidente suyo inseparable [232], es aquel rasgo típico litúrgico, el seguro grafismo de su retrato, con el que debe epifanizarse, agestado, envuelto en ese gesto; pero sin que, dentro siempre de ese contexto religioso, excluya, en su caso, la relación personal o íntima con el fiel [233], en nuestro caso con Safo, con quien se humana Afrodita.

Como un elemento más de juicio, bien vale la pena que atendamos un punto al hiato entre los versos 14 y 15 προσώπῳ / ἤρε(ο) (aoristo épico). Como los hiatos sean entre los tres versos de la estrofa sáfica permitidos, necesario es, con todo, que sean justifica-

---

fester, *Das griechische Nomen «philos» und seine Ableitungen*, Hildesheim, 1966, 118.

232 En *Il.* 5, 375 Afrodita sigue siendo «amante de la sonrisa», aunque herida en su cuerpo y dolida en su corazón (cf. v. 364). Sobre los «gestos» en las representaciones artísticas del dios, cf. W. Deonna, *Expression des sentiments dans l'art grec*, París, 1914 y G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlín, 1965. «La sonrisa de Afrodita» es, todavía en 1965, el título de una novela de Peter Green.

233 Relación no siempre amistosa, por supuesto. El mismo verbo μειδιάω puede designar la risa terrible de Ayante (*Il.* 7, 212) y la risa del lobo (Babrio 94, 6) y, en efecto, con una risa parecida a la de Dioniso ante su víctima (Eur. *Bacch.* 1021 γελῶντι προσώπῳ), ríe cruel Eros ante un crimen por celos (Anth. Pal. IX 157), una risa destructora, como la de los dioses orientales.

bles, no de otra suerte que el «κῶλον- continuo» entre los dos elementos del tercer verso (hendecasílabo y adonio), igualmente permitido, no desobliga de la debida justificación (cf. lo dicho sobre el existente entre los versos 11 y 12). Prueba muy bien aquí el hiato su ministerio como calderón y línea divisoria en la vertiente del poema. Su oficio es dividirlo en dos mitades, separadas (y unidas) por esa barra y anfractuosidad áspera (so riesgo de entrechocarse feamente las vocales), precisamente en el punto de intersección; que tanta eficacia puede tener un hiato y nuestro ejemplo es allegable en esto a tantos otros de los cánticos corales del drama, en los que el hiato marca fin de período [234]. Así, el verso queda insulado por el hiato [235]. Hiato, χασμωδία, quiere decir «abrir la boca»: justo en este momento rompe a hablar Afrodita y pasamos de la visión a la locución, del «crescendo» al «minuendo».

Una última y decisiva observación brinda un punto de relación iluminadora para el conocimiento fisiognómico, diríamos, del cariz sutilísimo que el poeta ha dado a este verso en el que promedia y culmina el poema. Es un verso de tres palabras, pormenor singular y común, en el poema, solamente con el verso que lo inicia, por oposición al resto, en oposición al resto. El verso primero resulta ahora, en una mirada retrospectiva, muy importante para el conjunto, lo cual no es sorprendente, conocida la importancia del primer verso en muchos poemas. La característica en cuestión vale a su verdadera luz mediante la correlación, por escrúpulo de simetría, entre ambos versos. La coincidencia sirve, por de fuera, de prueba óptica que acota los límites de la primera mitad de la oda; llama la atención ocular sobre la escena culminante. Por otra parte, en la economía de la frase, esta cláusula participial llena todo el verso. La materia se mantiene en los límites del verso, residenciada e ins-

[234] Sobre un ejemplo de los que más al propio explican esta función del hiato (Soph. *Oed. Rex* 492) cf. *Cuad. Fil. Cl.* II 1971, 30 y vid. D. Korzeniewski en *Gnomon* XXXV 1963, 126-27. En una oda en la que tanto ha cuidado Safo estos pormenores (cf. Dion. Hal. *de comp. verb.* 23: μηδὲν ἀποκυματιζούσης τὸ ἦχον) y en la que es normal que la frase se salte las bardas versales, la cosa ha de ser significativa. En general, cf. E. B. Clapp, «Hiatus in Greek Melic Poetry», *Univ. of California Publ. in Class. Phil.* I 1, 1904, 1-34.

[235] Obsérvese que en vv. 6-7 πήλοι/ἔκλυες no lo hay (cf. E. Schwyzer *Gr. Gr.* I 399), en vv. 12-13 μέσσω/αἴψα es interestrófico y en vv. 21-22 colabora a la pausa sintáctica y al tono cortante de la frase.

crita dentro del perfil del verso; se ajusta a él y se repliega como si fuera su exacto molde, gustosa de haber hallado ese regazo. La cosa, en otros textos o versos, sería normal; aquí, no. También esta característica es mucho para notar relativamente al resto del poema, cuyas frases se alargan de verso a verso en un encabalgamiento del sentido [236]: de industria Safo se aparta de una rigurosa claustración o clausura del sentido dentro de la entidad versal; de industria, igualmente, se aparta en este verso de una norma por ella libremente establecida.

Todo lo antedicho está demostrando la posición central del verso 14 en la oda. El rostro sonriente de Afrodita (pensamos, un momento, en la cabeza colosal de la Colección Ludovisi, en el Museo Nacional de Roma) se instala en el plano dominante del cuadro, como en esas pinturas de retablo multilátero, de tema religioso, en las que el rostro seráfico del santo domina y es centro de toda la obra o, mejor aún, como en esos iconos bizantinos en los que las figuras están puestas simétricamente, desde los ángulos al centro, en acordes hieráticos en torno al celestial semblante que destaca en el centro y en vigorosa posición de frente.

5. LA «RHESIS» DE AFRODITA: ESTROFAS 4.ª b, 5.ª, 6.ª

En el verso 15, con el inicio de la ῥῆσις de Afrodita, se han vuelto las tornas. La situación se ha invertido con respecto a la del comienzo y, a la vez, se eleva a un plano más alto. Antes Safo hablaba a la diosa que la escuchaba (2 b λίσσομαί σε y 5 b ss. τᾶς ἔμας αὔδας ἀίοισα); ahora la diosa se dirige a Safo (v. 15 ss.) y dirige sus actos. A través de una peripecia lírica singular [237], Afrodita invocada (2 b), puesta en viaje (9 a), transportada en vectación (9 b) y agente, otra vez, de la acción (13 b σὺ δ'), se convierte en invocante, en preguntante de la primera invocante (ἤρε'... ὄττι... κάλημμι). El contraste se destaca por el paralelismo en el empleo de elementos que contienen una impresión acústica (15 ἤρε', 16 κάλημμι en simetría con 6-7 a τᾶς ἔμας αὔδας ἀίοισα πήλοι ἐκλυες),

[236] Cf. C. M. Bowra, *o. c.* 205.
[237] Cf. H. Saake, *Zur Kunst Sapphos*, 212-14.

entrelazados con otros de carácter psíquico (13-14 sorpresa y admiración, 14-15 μειδίαισαισ'... πέπονθα).

La estructura en que se organiza y articula este elemento («locución») de la epifanía es perfectamente simétrica: la conversación se resume en una tríada con una parte central (discurso bimembre en asíndeto) entre dos tríadas menores (discurso indirecto y promesa trimembres, ambos en polisíndeto con δέ y καί, respectivamente). Digamos de cada una de estas partes por sí.

A) Versos 15-18 a

La «inducción dramática» de Afrodita permite a Safo hablarnos de una manera compleja y harto sabrosa, que tiene también una gracia ingenua y delicada. No nos habla por línea directa, sino por camino circunflejo, mediatizadas sus palabras por las de otra locuente. La palabra de Safo nos presenta la palabra de Afrodita desvelando parcialmente la palabra de Safo. Safo cita a Afrodita que cita a Safo: luego Safo se autocita. El discurso está articulado de tal guisa que le vuelve al poeta caracol sonoro: eco o repetición de las palabras de Afrodita, que son las palabras de Safo custodiadas en la memoria de la diosa. Nos preguntamos si no será Afrodita, también en sus palabras propias, un ente de ficción que la poetisa fabrica con su propia sustancia, prestándole palabras nacidas de sus propios sentimientos. ¿Acaso se sirve Safo de Afrodita como de persona interpósita a fin de reflejar su personal parecer, jirones de su pensamiento íntimo? ¿Ve Afrodita por los ojos de Safo y oye por sus oídos? ¿Está Safo soñando a la diosa o la diosa a la mujer? ¿Se desdobla Safo, se espeja en esa doble faz de su palabra propia, de sí misma, fuera de sí, originando una máscara o tornavoz, encarnación verbal de su sentimiento? Quizás esa curiosa capacidad de desdoble acude simplemente al reflejo múltiplo (eco del eco de su propia voz) para darle mayor resonancia. No; no lo digo bien. Porque no es eso, sino que lo que aquí hallamos es un diálogo dentro de otro y, en este último, la respuesta de un interlocutor (la diosa con voz de mujer, con acento dulce y lisonjero) a la demanda, en el primero, del otro (Safo). En cualquier caso, por virtud de las palabras de Safo, que Afrodita recuerda, ocurre que Safo habla en la oda, en una estructura

simétrico-axial, fuera y dentro de la ῥῆσις de Afrodita y así, por una reabsorción de la mujer del presente por la mujer del pasado, en una situación semejante, dejando a un lado la diferencia de plano temporal, Safo nos dice su verdad.

El dolor y clamor de Safo (vv. 3-4 μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα... θῦμον) lo recoge la diosa en su pregunta (15-18 a), simétrica de su promesa (21-24). Esta última, los decretos y providencias de la diosa, presentan un tono de seriedad, y aun amenaza, inconfundible; luego, por el mismo consiguiente, idéntica seriedad y pujos de graveza se alojan en la pregunta. Pregunta y promesa se corresponden, en ambas las cuales creemos encontrar identidad de tono. La sonrisa de Afrodita es aire sonrisueño y gracia imperiosa, es garantía de seriedad, como quedó dicho más arriba. Contraer el sentido de ese atributo a un tono irónico por parte de la diosa o a un reflejo de la ironía autocrítica de la propia Safo, fuera introducir en nuestra estructura una entonación desconcertante.

Los tres miembros del estilo indirecto están unidos por la anáfora (ὄττι... κὤττι... κὤττ' [238]) y por la repetición de δηῦτε en los dos primeros; y el sonido espeso que hacen las aliteraciones (especialmente, dentales y nasales) lleva también consigo cierta eficacia de sugestión. Cada uno de los tres versos tiene cesuras distintas. Se encierra en estos tres miembros un clímax creciente insinuado en los elementos formales, que tienen aumento («ley de Behaghel» o de los miembros crecientes: el aumento silábico 6/6/15 sílabas) para enfatizar, por un acrecimiento («incrementum», αὔξησις) de las formas, la intensificación del contenido. El sonido, oído y pensado, sufre el aumento consiguiente. En efecto, el tresillo de verbos, que expresan los ardores de la sangre, está escalonado en climáctica amplificación: en el punto de partida, dolor mudo, aunque remuerda el corazón (πέπονθα); en el tránsito, invocación, a voz en grito, con la que se expresa el abatimiento y desánimo (κάλημμι); en el punto de llegada, un vibrante remate del «crescendo» en el deseo enloquecido con arrebatos de furia, borrasca del corazón furente (θέλω

[238] Para el efecto enfático de esta triple anáfora, cf. Píndaro *P.* 9, 46 ss. (ὅσσα τε... χὤπόσαι... χὅ τι... χὤπόθεν). En Baquílides no se pasa de la doble anáfora: 3, 79 ss. ὅτι τ'... χὤτι. Cf. D. Fehling, *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*, Berlín, 1969, 205 y, en general, sobre estas figuras en la poesía lesbia, p. 101.

γένεσθαι μαινόλᾳ θύμῳ[239]), según el tópico, luego consagrado, de la μανία ἔρωτος. Por compulsa con la situación presente de Safo, parece desprenderse que la situación pretérita, ahora recordada, fue todavía más intensa y así, a θῦμον empleado en la embocadura del poema (v. 4) corresponde ahora (v. 18 a), destacado por el encabalgamiento, en tornos más ensordecidos, μαινόλᾳ θύμῳ: el motivo del θῦμος se entrelaza con el del deseo (v. 17 θέλω), se amplía tomando sobre sí un accidente (v. 18 a μαινόλᾳ) y, a través de la antítesis (21-24) y del diálogo, se prepara de este modo su autonomización, se «abre» como agente en el v. 27 (θῦμος ἰμέρρει).

La situación de la enamorada de antaño es descrita, en un montaje hábilmente constratado, por simetría y polaridad con la caracterización de la diosa en su epifanía. Los rasgos correlativos y contrapuestos, del tema y del antitema, se alinean como en orden de batalla, se agremian por parejas y así acentúan la cara propia con otra cara coadyuvante. Esta diosa retrata en su rostro la bienandanza quieta, inalterable, la beatitud inmutable. Para aplicar la ley del reverso de la medalla no hace falta delinear corpóreamente en el aire el contorno del rostro de la amante desgraciada, la tempestad superficial sobre su rostro, para que en su torno circule el aire y se sienta bien el espacio. Es más eficaz contrastar el rostro de la diosa y los sentimientos de la mujer, cantar la felicidad de aquél y contar el infortunio consuntivo de éstos, haciendo discanto a su canto. Una y otros se esfuerzan recíprocamente en un díptico por oposición en claroscuro violento; a tan refulgentes resplandores se oponen márgenes de sombra, que les sirven de contrafigura de sombra, que les sombrean los perfiles. En cuanto formas lingüísticas que están en correlación con una categoría de la percepción, para confrontar lo temporal con lo eterno y para marcar bien la calidad distinta de lo terreno y de lo extratemporal, no hay sino que recurrir a una contraposición entre el nombre y el verbo, palabra temporal, a un contraste lingüístico entre la estática nominal y el dinamismo verbal. La esencialidad del retrato de la diosa, su fijeza, se traduce en expresiones nominales, que nombran realidades estables, esencias; los sentimientos de la enamorada, la variabilidad de los sentimientos movientes, con sus cambios y recambios, del arrebato erótico se traducen por expresiones verbales, contrastando el ser profundo con

239 Esquema homérico: cf. *Od.* 13, 54; *Il.* 23, 894.

el estar pasajero, lo perdurable con lo efímero, lo constante con lo cambiadero, con los accidentes huideros, la recortada claridad con la naturaleza flotante:

μάκαιρα — πέπονθα
μειδιαίσαισα — κάλημμι, θέλω γένεσθαι
ἀθανάτῳ προσώπῳ — μαινόλᾳ θύμῳ [240].

Felicidad y dolor, sonrisa y gritos y deseos, eternidad del gesto divino contrapuesto a la temporalidad del rapto intermitente causado en el hombre por un dios (que a esto alude μαίνομαι). La definición es perfecta como un teorema. Su sentido es claro: los sentimientos de la amante son el testimonio de la esencia del amor y de sus efectos; y las preguntas de la diosa retratan, naturalmente, la concepción sáfica del amor como dolor, clamor y delirio. De otra parte, si los dos personajes se contraponen tan resaltantemente es para que su acercamiento sea más eficaz. El τί πέπονθας; es un giro coloquial afectuoso, amistoso, la pregunta de un padre a un hijo, de un hijo a su padre o entre dos amigas [241].

Merece comentario especial la partícula δηῦτε [242]. Este «de nuevo» no apunta tanto a la diosa que demanda, Afrodita, a quien de continuo Safo vocea (así, Wilamowitz), cuando a Safo que de nuevo sufre y de nuevo espera. No expresa impaciencia, sino comprensión

[240] Sobre el carácter verbal de los adjetivos en -όλης (y en -ολις), construidos sobre temas de presente, cf. A. Meillet, «Sur le type de grec μαινόλης», *Bull. Soc. Ling.* XXXIII 1932, 130 y P. Chantraine *La formation des noms en grec ancien*, París, 1933, 235. El dativo lo entienden unos como locativo, otros como modal y algunos como «commodi» (cf. v. 26 μοι: codd. ἔμῳ).

[241] Cf. Ar. *Vesp.* 995 πάτερ πάτερ τί πέπονθας, Menandro *Georg.* 84 τί πέπονθας τέκνον. No sólo en este punto se revela la «rhesis» de Afrodita como una «Trostrede»: cf. Hymn. Bacch. 55-57, Hymn. Ven. 192-290 y vid. S. Fingerle, *Typik der homerischen Reden*, Dis. Munich, 1944, 184 ss.

[242] En vv. 15 y 16 restituida por Hermann y en v. 18 adivinada por Seidler. Los MSS. de Dionisio de Halicarnaso ofrecen δ' ἦν το, δεῦρο, δ' ηυτε, δ' εὖτε (δεῦρο y δεῦτε son formularios en la ἐπίκλησις). Como señala J. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, 1966², 228, δή enfatiza a la partícula temporal que le sigue. En Homero hay ejemplos con αὖ, οὕτως y también con αὖτε (recogidos por J. Rieckher en *Fleckeis. Jahrbb.*, 1862, 474, nota 5), que son: *Il.* 1, 340; 2, 225; 5, 448; 8, 139; 14, 364; 19, 134 y 21, 421; *Od.* 9, 311; 10, 281; 22, 165. Bekker, seguido por los editores modernos, impuso la grafía δὴ αὖτ(ε), pero los códices traen δ' αὖτ(ε) (i. e. δαῦτε), generalmente. En algunos ejemplos homéricos, la partícula expresa la sorpresa o fastidio ante cosas no agradables. Situación erótica en *Il.* 3, 383.

y afectuosidad por parte de Afrodita que se conduele. En todo caso, no expresa ironía condescendiente por parte de Afrodita, que embutiera en ese δηῦτε su miajita de malicia, el tonillo malicioso, la pincelada irónica, el granito de sal y, en definitiva, su amonestación discreta y elegante. Por ende, tampoco expresa, por parte de Safo, autocrítica o ironía ejercida consigo misma, esto es, la ironización de su propio estado por parte de una ironista que sabe sonreírse alguna vez de sí misma. Un día cae Safo en amor y solicita la intervención de los buenos oficios de Afrodita en estos pasos en que su pasión se enreda, y luego la cosa cambia y aquel amor es agua pasada. Otro día vuelve a caer en amor, se repite la historia y aquel amor es capricho de estación pasada. No, Safo no es una quisquiveleidosa. Confesada, muy confesada, contrita, muy contrita, hace propósito de enmienda con voluntad penitente. ¿Valía la presa la caza? Pero lo que entra en el capillo sale con la mortaja y lo que en la leche se mama en la mortaja se derrama. Safo no tiene escarmiento ni enmienda, es una enamorada incorregible, en asuntos de amor su tenacidad humoral está por encima de todos los fracasos, no más por defecto de cabeza que por vicio de corazón. ¿Y qué le vamos a hacer, si la carne y el espíritu, que son caedizos de suyo, tienen sus flaquezas? Sus empeños de rectificación, sus arrepentimientos son sinceros, pero intermitentes, conforme su corazón cambia de inquilino. Lo siente de todas veras; pero... y se repite la historia. La ironía es, a veces, veladura sentimental que cubre una herida. A través de una cerebracón exquisita y maliciosa Safo habría decantado, con salada donosura, su propia ironía en la ironía de las palabras de Afrodita. Esta interpretación, en tono irónico, de nuestro δηῦτε es un error de Page[243], y al decir que está en error, no se afirma que está en uno solo: más adelante aún volveré sobre este asunto de la ironía, poco menos que omnipresente en la oda, según se ha visto por Page, pues el tema es más vasto y otros todavía los argumentos que al autor britano le sirven de apoyatura; quédese aquí cortado, para darle desarrollo y fin en una segunda parte.

[243] *Sappho and Alcaeus*, 12-13. Señalado por muchos, a veces para caer en error de su propia cosecha: lo que le sucede a T. Krischer en pp. 4-8 de *o. c.* en nuestra nota 135.

No, nuestro δηῦτε debe interpretarse en un contexto, amplio, de ejemplos en la lírica arcaica, en un grupo pariente de autores que usan y abusan del bordoncillo de tal partícula para constatar la reiteración y el manifestarse de nuevo la pasión y los sentimientos [244]. La repetición de un mismo hecho es el camino que generalmente nos induce a considerarlo como ley. La repetición de lo acontecido nos entrega la continuidad de la vida. Este descubrimiento debió de producir, en el hombre, el natural estupor y la consiguiente atención religiosa. De hecho existen, como es sabido, formas lingüísticas especiales, en las lenguas antiguas, para oponer el «iterativo» al semelfactivo, como, por ejemplo, los imperfectos y aoristos griegos en *-sk-* [245] o algunos sintagmas consagrados para tal uso. Por otra parte, también es sabido [246] que la lengua poética arcaica (como la pintura de nuestros primitivos) expresa, mediante la acumulación de superficies, lo que más adelante se expresará mediante volúmenes de intensidad. Al aplicarle un resonador iterativo adecuado, los procesos se agrandan y, a la oreja griega, un «otra vez» indica también intensidad del afecto. En los textos líricos, a los que me refiero, el descubrimiento de que la pasión, concretamente la amorosa, se repite «sub specie iterationis» es algo que cada poeta ha tratado con diferente sensibilidad, de acuerdo con el diverso sabor del momento y con las diferencias de temperamento. Así δηῦτε, módulo en que se adensa la experiencia, está expuesto a contraer connotaciones diversas: de alegría (Alcmán 59 a P.), preocupación (Íbico 287 P.: αὖτε), un cierto claroscuro emocional (Safo 130, 1 [247])... Para citas bastan; pero añadiré que no se ha preterido notar la inflación de esta partícula en Anacreonte, que la dice a cualquier punto [248] en sus can-

[244] Cf. B. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, 104-10.

[245] No hace a nuestro caso dirimir si como hecho de lengua o como realización de habla (a partir del valor aspectual durativo, para el imperfecto, y en realizaciones contextuales, para el aoristo). Cf. en general W. Porzig, *Indogerm. Forsch.* XLV 1939, 152 ss.

[246] Cf. H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Munich, 1962², 240-41.

[247] Cf. 22, 11. En diferente contexto: 127. Sin contexto: 83, 4 y 99 col. I 23. En Alceo: A 61 (dub.), A 26, 6 (?).

[248] Once veces según el «Index verborum» de la edición de B. Gentili (Roma, 1958, s. u. αὖτε); pero, reduciéndonos a los referidos a amor, quedan fr. 358, 413, 428, 376 Page, añadiendo 900 y 394 b en los que el agente no es el dios del amor, sino el propio poeta.

ciones volanderas postprandiales, lindas y superficiales coplas entonadas «inter pocula» en la fiesta de copas alegres. La exageración, el uso recargado del rasgo actúa como cristal de aumento que diferencia el manierismo y la «voz de falsete» de la autenticidad y del estilo verdadero. El oro de ley primitivo aparece cambiado en cuartos: tiramos al aire la moneda, para sonarla, y la encontramos falsa. El enviscamiento en el juego, la frecuente repetición, otra y otra vez, de este «otra vez» revela la deturpación que en seguida ha sufrido el procedimiento hasta advenir puro jugueteo literario sin profundidad, «scherzo», ejercicio intranscendente (pero ¿quién le reprochará a Anacreonte que su poesía no sea lo que otras, con tal que sea bienhumorada poesía llena de mínimas delicias y deliciosas nonadas, que a veces pican que rabian, tan diferente de la manera lamida, dulce, amerengada de las «anacreónticas»?). No deja de ser todo un símbolo que algunos hayan visto en tal δηῦτε anacreonteo una especie de «rappel» verbal para agrupar, con un empiezo semejante, los poemas, esto es, un procedimiento atingente a la composición de conjuntos literarios[249]. No hay tal cosa; pero el toque diferencial reside en que el δηῦτε anacreonteo lo encontramos enfriado, falso y aguado, tanto como auténtico y cargado de sentido el de Safo. La emoción original, de estremecimiento y asombro, ha perdido su frescura hasta convertirse en un tópico cansado y embustero, que la poesía posterior a Anacreonte no tardó en jubilar.

No sé si Reinhold Merkelbach[250] se daba cuenta de que a una trivialización parecida a la anacreontea (mejor dicho, a algo peor) llevaba su interpretación del triple δηῦτε de nuestra oda como alusivo a un relevo rutinario, y casi profesional, de las bellezas del tíaso. Éstas eran muchachas casaderas que, un día, un galán tomaba por novias y se marchaban. A las correspondientes pompas conyugales dedicaba Safo sus epitalamios y canciones de boda, y a las novias les daba aquellos conmovedores adioses. Algunas veces, tal o cual ingrata dejaba a Safo y se iba al círculo de Andrómeda u otra rival cualquiera, y Safo le dedicaba sus lamentaciones y lloriqueos de despedida. Esas muchachas formaron parte de días muertos, fueron signo de un instante, se han ido deshaciendo en la desmemoria, se

[249] A esto se refiere B. A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, 185.

[250] En p. 6 de «Sappho und ihr Kreis», *Phil.* CI 1956, 1-29.

han borrado y Safo ha puesto sus ojos en otras amadas transitorias «de nuevo», «otra vez»: ¡rutinas del oficio!... Repito, otra vez, que δηῦτε en los versos 15 y 16 se refiere a un manifestarse «de nuevo» el dolor y sus lamentos, y advierto ahora que sólo en el tercer δηῦτε (v. 18), al cambiar el sujeto (ya no Safo, sino Afrodita), vale por «esta vez», es decir, pregunta por un nuevo amor hacia una nueva persona. Hay, pues, un nuevo caso amoroso; pero no tres, ni una docena. Se indica que el caso no es nuevo, simplemente. Nos presenta a una Safo que no es la primera vez que ama y busca correspondencia, simplemente. (De eso se trata, de ganar un nuevo amor, no de volverlo a ganar, es decir, que no se trata de una queja de Safo porque la dejan; pero la naturaleza exacta del «caso» no estamos todavía en condiciones de diagnosticarla).

B) Versos 18 b - 20.

El discurso rompe sus cadenas de esclavo y subordinado: se pasa a la «oratio recta»[251] en vv. 18 b - 20. Con el paso al estilo directo se obtiene un grado notable de viveza en la serie interrogativa, destacado por otros medios prosódicos (dos elisiones en v. 19) y métricos («κῶλον - continuo» en vv. 18-19), que colaboran a la aceleración del «tempo»; por otra parte, cesa el curioso desdoble de planos (consignación memorista de las palabras de Safo en la ῥῆσις de Afrodita, que relata Safo), que fuera artificioso sostener, so riesgo de depotenciar su eficacia. Aunque en las palabras de la diosa también ahora puede haber una toma, más o menos literal, de las quejas de la suplicante por la injusticia que se le hace, etc.

Fuera inocencia insigne explicar, en el λεγόμενον de la epifanía, el paso al estilo directo como resultado mecánico de una relajación sintáctica y flojera de la lógica, con la consiguiente recaída en la

251 Damos por cierto que ocurre tal paso, pues no creemos que τίνα δηῦτε πείθω (o lo que deba leerse aquí) está en estilo indirecto, como piensan A. J. Beattie en p. 181 de «A note on Sappho fr. 1», *Class. Quart.* VII 1957, 180-183 y A. Luppino en p. 362 de «In margine all'ode di Saffo ad Afrodite», *Par. del Pass.* XI 1956, 359-363, suponiendo un simple paso, en la construcción indirecta ya declarada como tal, del relativo-interrogativo al interrogativo τίς (para el cual cf. E. Schwyzer - A. Debrunner, *Griechische Grammatik* II 630-631 y P. Monteil, *La phrase relative en grec ancien*, París, 1963, 154-159). Para otros ejemplos líricos de paso de un estilo a otro (Baquílides 11, 104; Píndaro *I.* 8, 35 a, etc.), cf. R. Führer, *Formproblem-Untersuchungen zu den Reden in der frühgriechischen Lyrik*, Munich, 1967, 3-4.

«posición de descanso», por incapacidad de mantener una subordinación sostenida: así ocurre a veces, no sólo en Homero[252]. Las razones aquí son otras, y pensando yo en la causa de ello, hallo que son tres. Primero, al desaparecer la distancia que asegura la interposición del estilo narrativo, o sea, la semiparticipación del narrador en el discurso trabado, la epifanía entra en una esfera de dramatización, que no es sólo teatralización literaria (de tradición épica) o característica tradicional de la epifanía[253], sino signo de emoción personal. El narrador no dirige a la persona locuente, sino que la deja hablar por sí. Dos conversaciones alejadas en el tiempo (Safo con Afrodita en la plegaria de ahora, Afrodita con Safo otro día, inserto este último diálogo en el primero), dos escenas se funden en una sola y se acercan en el tiempo, en una violenta aproximación de los planos temporales. ¡Maravilla de la abolición del tiempo! Por los senderos del recuerdo se llega a la presencia[254]. En segundo lugar, este paso de un estilo a otro, que es, en griego, fácil (ya que en la «oratio obliqua», en la dimensión del pretérito, se emplean los mismos tiempos y modos de la «oratio recta»), es, también composicionalmente eficaz para la rápida conclusión de la ῥῆσις, sin necesidad de añadiduras (indicación del momento de la ἀφάνισις o ἀφανισθῆναι) o elementos de transición a la estrofa final. Resulta un procedimiento particularmente breve y derecho para llevarla a término y para ligar sin tránsito, sin que se rompa el cordón vincular, la evocación (comparecencia momentánea de algo ausente) a la invocación actual. Gran secreto saber terminar. Sabe el poeta que nada debe añadir, para que la cuerda de las divinas palabras de antaño siga resonando su dulce nota en el alma de la pedidora de ahora. Obsérvese ya (luego volveremos sobre ello) que la ilusión del tránsito está suavemente preparada en el estilo indirecto, pues πέπονθα, κάλημμι y θέλω γένεσθαι son, respectivamente, un pre-

252 Cf. *Il.* 23, 855 ss. y vid. P. Cauer, en *Rhein. Mus.* XLVII 1892, 78 ss.

253 En Homero, dioses y hombres se hablan directamente (*Il.* 1, 299; 3, 399; *Od.* 13, 293, etc.). El estilo directo, en las epifanías, las hace más convincentes, al adoptar un tono de familiaridad y de narración popular: cf. paralelos en relatos de sueños recogidos por U. Wilcken, *Urkunden der Ptolomäerzeit* I, Leipzig-Berlín, 1927, núms. 77-81.

254 Un intérprete psicoanalista diría que el ensueño prepara para otros géneros de percepción menos inhibidos y que αἰ δὲ μὴ φίλει, etc., suena como si la muchacha hubiera ya experimentado el cambio deseado.

sente de estado con sus raíces en el pasado, un presente normal y un presente por la forma, pero futuro por el sentido. ¿Será ligereza afirmar que también hay, a par de esto, una tercera cosa todavía, y que el estilo directo completa sus ministerios dramático y composicional con otro final, de cariz psicológico? Sirve otrosí, en efecto, el estilo directo como medio de caracterización de la locuente, luego veremos con qué rasgos de enérgica resolución [255].

Advirtamos que se evita hacer coincidir el paso de un estilo a otro con límite de verso, cuyo principal instituto es ligar, con más naturalidad, el discurso directo al resto del poema [256]; el final, en cambio, de la ὑπόμνησις, que es también el final de la epifanía, acaba, como debe, en fin de estrofa.

Por otra parte, en el plano del contenido, se resuelve la inmanencia de la tensión (dolor, grito, deseo enloquecido; pero ¿de qué o de quién?) en la expresión de su objeto. No se pregunta por el τί (ὅττι, en el estilo indirecto), sino por el τίς (v. 18 τίνα, v. 19 τίς) común y máximamente general, pero personal, que indica la persona de su amoroso pensamiento. El tránsito se realiza justamente a través del tercer δηὖτε, que se declara aquí «esta vez». La doble anáfora, con interrogativo como única síndesis, es corriente [257]; más lo es, acaso, la triple anáfora [258], pero aquí no se emplea, pues otra tríada borraría el emparejamiento entre las dos tríadas, inicial y final, de la estructura. La doble pregunta en poliptoto no busca la provocación de una respuesta. No se trata del ¿quién lo hizo? de la novela criminal, del «whodunit» detectivesco, sino del ¿quién te hizo daño, bien mío? de una madre a su niña, que se siente desamparada y pequeña quejándose «me ha hecho daño».

[255] Cf. L. Spitzer, «Verlebendigende direkte Rede als Mittel der Charakterisierung», *Vox Romanica* IV 1939, 65-86.

[256] Indicaciones sobre dónde empieza y acaba, en el verso, el discurso directo en Píndaro y Baquílides, en R. Führer, *o. c.* 66-76. Un discurso sin fórmula de conclusión acaba en fin de estrofa (cf. Baquílides 3, 85). En Virgilio, la cuarta parte del discurso directo comienza o acaba dentro del verso. En Lucano un 35 % y un 61 % del principio o final, respectivamente, de discurso caen dentro del verso. En Estacio un 45 % y un 43 %, respectivamente. Estas cifras, según H. H. Lipscomb, *Aspects of the Speech in the later Roman Epic*, Dis. Baltimore, 1907, 36.

[257] Cf. Soph. *Oed. Rex* 815-816, *Ant.* 604 τίς σάν (Müller: codd. τεάν)... τίς. Para ejemplos en los líricos, cf. R. Führer, *o. c.* 140-143.

[258] Cf. para Sófocles lo que escribimos en *Cuad. Fil. Clás.* II 1971, 77.

Por discreción, por bien parecer o por guardar las apariencias, se observa en la oda una reserva absoluta sobre quién fuese el sujeto ocasional de sus pasiones, sobre el nombre y la personalidad de la φιλουμένη y tal vez —es seguro— adrede sesga y encubre en lo posible Safo incluso el sexo de la persona amada. Bajo el disfraz asexuado de τίνα y τίς queda indefinido. El poeta no lo aclara y deja que nosotros borrosamente lo adivinemos. La suspensión se mantiene hasta el verso 24, en que finalmente se acusa el sexo, cuando recibe la apoyatura del nominativo ἐθέλοισα que es como la luz de un semáforo que ilumina, al menos, ese punto. La reserva mucha se explica, genéricamente, por la pudicicia femenina y, específicamente, por el αἴδως sáfico. De todos modos, no olvidemos que, en el círculo de oyentes del poema, el misterio acaso no existiría y, al desposar la doble pregunta entre interrogantes, en las palabras de la diosa que se hace de nuevas, quizás el signo erotemático preguntaba por un secreto a voces. El lector de este texto, sin embargo, recibe como un efluvio de misterio, como una sensación enigmática de brumas y velos. El gesto estilístico del consabido, como si el lector estuviese en los mismos secretos de información que los destinatarios del poema, es, a nuestro paladar, como un misterioso insinuar o dejar espacios vacíos que se pueblan luego dentro de la fantasía del lector. En todo caso, el protagonista, en el texto, es un pronombre interrogativo sin respuesta, o sea, un pronombre indefinido: un amor sin quién o con un alguien, no importa quién. Los poetas griegos de esta época no acostumbraban usar, en tales casos, de «Decknamen», como harán después los elegíacos romanos: la Lesbia de Catulo se llamaba Clodia, la Delia de Tibulo era, en la vida real, Plania y Hostia fue el nombre verdadero de la Cintia de Propercio. Recordemos, en los clásicos castellanos, los nombres poéticos, que de una manera casi anónima (Filis, Silvia, Frondoso, Finardo... como si se dijera García o Rodríguez) les permitían ofrecer como literatura retazos de vida y, como fantasmas poéticos, lo que son palpitaciones reales. En nuestra oda el anonimato es completo. El interrogativo tiene de común con el indefinido (por eso coinciden formalmente) la ignorancia acerca de la identidad del sujeto; pero sí que se le conoce como clase de agente, como sujeto de una acción determinada. El nombre (hache, ene o equis) es a voluntad y su identificación nada añadiría, por otra parte, a nuestra

gustación del poema. Su nombre y su vida pertenecen a la historia, a la pequeña historia; sus pasiones, a la poesía. Lo que, en el estado del texto poético, importa es, pues, la relación de esa persona con Safo. Que esto es así lo declara, por compulsa con la estrofa inicial, el quiasmo. Hasta cierto punto, en el verso 20, con el final de la estrofa quinta y con una pausa no muy pronunciada, acaba una unidad artística que, de alguna manera, anuda estructuralmente con el principio de la oda. Pues bien, al comienzo, la invocación de Safo a Afrodita va seguida de la relación o respecto de dicha invocación; aquí, en cambio, se empieza por indicar la relación («hace injusticia») para concluir con la invocación, afectuosa, de Afrodita a Safo.

Τίς σ'... ἀδίκησι; [259] no se declara «te hace sufrir, te apena» o cosa por el estilo, sino que el amante lastimado se siente víctima real de una injusticia. Sobre este punto y sobre la escena entera como típica situación de «clamor necessitatis», seguida de βοηδρομεῖν, me propongo hablar más adelante. Insistiré ahora sobre la afectuosidad, antes aludida, de la pregunta de la diosa. Confírmela el culto lector con los paralelos siguientes: Aristófanes *Equ.* 730 (Cleón al Paflagonio), Eurípides *I. A.* 382 (Agamenón a su hermano Menelao), *Bacch.* 1320-22 (el nieto de Cadmo al anciano) y, con leve variante, Platón *Prot.* 310 *d* (Sócrates al efebo). Cuanto a ὦ [260] Ψάπφ(οι) [261], también en su momento se hablará del significado composicional que tiene la aparición aquí del nombre de Safo. Diré al presente que, en el desdoblamiento de planos a que varias veces me he referido, este ὦ Ψάπφ' parece, al primer pronto, comparable al catuliano «miser Catulle, desinas ineptire» (y otras ocurrencias similares), dialogismo o forma de autodiálogo, que significa concentración del pensamiento, unas veces, si, otras, núcleo de intensidad sentimental surgiendo como ola de sinceridad y apóstrofe lírico [262] en el poeta romano. Es él mismo frente al cual se planta, en intros-

[259] V. 20 ἀδίκησι (cf. φίλημι : φίλησι y vid. A. Meillet, en *Bull. Soc. Ling.* XXXII 1931, 200 y E. Schwyzer, *Griechische Grammatik* I 659, nota 3): ἀδικήει coni. G. Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, Leipzig, 1810, 678.

[260] Epifonema en fin de hendecasílabo (aunque éste constituye unidad rítmica con el «adonio») y único acento en sílaba final de verso (el acento perispómeno destaca, como tal, en una lengua no oxitónica, normalmente).

[261] Sobre la elisión en el vocativo, cf. E. Hamm, *Grammatik zu Sappho und Alkaios*, Berlín, 1957, 40.

[262] Cf. J. Samuelsson, en *Eranos* VI 1905-1906, 40.

pección solitaria, la conciencia del poeta y puede dialogar. En Safo, en cambio, la interpelación se la hace la poetisa, por modo oblicuo, a través de la diosa. No es la única vez que Safo parece que se interpela a sí propia a través de Afrodita o de otro agente externo. El fragmento 133, 2 parece ser (la numeración no embargante [263]) el primer verso de un poema en el que Afrodita le decía a la lesbia: «Safo, ¿por qué (llamas) a la diosa de la gran fortuna, Afrodita?» En fr. 65, 5 + 87 (16) I alguien dice Σάπφοι, σὲ φίλ[ει] Κύπρωι βασίλη' α[. El fr. 94, 5 Ψάπφ', ἦ μάν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω está puesto en labios de la muchacha que mentía sus sentimientos, ejemplo de la falsa fe, de la fe quebrada. La mención del nombre (no un simple «yo») demuestra, en todo caso, que se trata de expresiones verdaderas de su yo personal y no de «Rollengedichte» [264], del tipo de Alceo fr. 10, 1-2 ἔμε δείλαν, ἔμε παίσαν κακοτάτων πεδέχοισαν. ¿Deja oír Safo, por medio de Afrodita, su lástima y su ternura hacia sí misma? En cierto modo, sí; aunque quizás leer a Safo de esta manera es hacerlo desde el siglo XX y no desde el siglo VII antes de Cristo, pues en estos textos, en los que la «psicología» balbucea su lección aún mal aprendida, el sentimiento todavía no es algo autónomo en el hombre, sino algo que le viene de fuera, que es debido a causación divina, si bien el hombre reacciona personalmente, con conciencia de ello, ante el sentimiento: se produce así una coparticipación de una esfera en la otra, lo que no debemos olvidar al leer nuestro texto [265].

Si las preguntas inscritas en el estilo indirecto (15-18 a) había que tomarlas muy en serio, por la misma razón, y con mayor razón, hay que tomar en serio estas dos retóricas interrogaciones de la diosa. Son preguntas «indignationis», con un tono afectuoso para aquel a quien se pregunta y de amenaza o agresivo, con la seguridad de castigo, para aquel por quien se pregunta, como, vuelvo al paralelo,

[263] La costumbre de Hefestión, cuando ejemplifica los tipos métricos, es tomarlos de la primera estrofa del poema; por la forma y concepto, este verso, que él cita (14, 7 p. 46 Consbruch), no parece ser el segundo o tercero de esa estrofa.

[264] Con cuya existencia debe contarse, más de lo que se suele, en la lírica arcaica: cf. K. J. Dover en pp. 202-212 de «The Poetry of Archilochos», en el vol. col. *Archiloque* (Entretiens Hardt, 10), Vandoeuvres-Ginebra, 1964, 183-212.

[265] Cf. B. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, 87-121.

cuando al niño que llora por algo, le decimos : ¿Quién te ha hecho daño? ¿A quién quieres que castigue?

En los versos 18 b - 19 a hay una cuestión textual muy altercada y porfiada, «vexata quaestio» y verdadera «crux interpretum» en el sentir de los más. La publicación, en 1951, del Papiro de Oxirrinco 2288 no resuelve el problema; antes bien, lo complica. Lobel-Page ofrecen, con dudas, una lectura .] ψ σ· ἄγηϛ y explican en el aparato: «unde ἄψ σ' ἄγην possis, quamquam hac lectione nec punctum post σ explicatur neque accentus nec signi ἄ ratio redditur» (en efecto, parece entenderse ἄγην como infinitivo de aoristo pasivo de ἄγνυμι, lo que no da sentido). Voigt anota en su aparato crítico: .] .. ἄγη . [«ubi .] spat. ut vid. unius litt. non amplius;] ψ sive] φ, tum σ ut vid., infra in lin. punctul. (signo interpunct. sim.); η ex ει ut vid. factum; ν[possis». Los MSS. de Dionisio de Halicarnaso traen σἀγηνεσσαν, precedido de καὶ (salvo P que pone μαι corregido en βαι). Ofrecen, pues, dos problemas: *a*) La forma σαγηνεσσαν que algunos han pretendido, desde antiguo, salvar: H. Stephanus καὶ σαγηνεῦσαν, Dacier καὶ σαγηνοῦσαν, A. Colonna μἀψ (ya Blomfield) σάγηνν' («cercò invanno di avvincere al tuo affetto»); pero que hoy, casi unánimemente se desecha y es opinión tan desopinada que G. Priviterra [266], pese a dar tanta importancia en la oda al motivo de la red, renuncia a dejarse envolver por las mallas de la red de ese texto sospechoso. *b*) Respecto al inicio, el texto de los MSS. ofrece tres posibilidades de lectura: 1) καί que, de no poder salvarse σαγηνεσσαν, resultaría muy forzado, obligando, en todo caso, a leer Fάν por σάν, como propuso J. M. Edmonds: καὶ σ' ἄγην ἐϛ Fὰν φιλότατα; 2) βάισ' ἄγην «viniendo a traerla» (?), muy dudoso; 3) μαισ, sea como una sola palabra, sea como -μαι σ' (discusión más abajo). Los editores que siguen la problemática lectura ἄψ del papiro, supongo que piensan que μαι, en la citada tradición manuscrita, es el resultado de un trastorno infeliz de líneas y procede, por parablepsía, de μαι-νόλᾳ; pero es igualmente probable que, si el papiro realmente escribe ἄψ σ', la ψ proceda de Ψ(ἄπφ'), corrección de Σ(ἀπφ') [267].

[266] *O. c.* en nuestra nota 64, p. 11, nota 13.

[267] Pues la grafía con Ψ del nombre de la poetisa no es la auténtica y parece proceder de la mala interpretación de un signo epicórico de la silbante (ϛ) Ш · Ш : cf. G. Zuntz, «On the Etymology of the Name of Sappho», *Mus. Helv.*

Leen ἄψ σ' ἄγην Kamerbeek, Verdenius, Beattie, Castle, Rivier y Krischer, entre otros, quienes entienden, por consiguiente, que aquí se habla de un «retorno» (ἄψ): el giro equivaldría, en prosa, a un σ' ἀπάγην. Leen ἄψ Ϝ' ἄγην (Ϝε = ἑ) Del Grande y Gallavotti [268]. Lee ἄψ ἄγην Tronskij [269].

Leen μαῖς ἄγην o μαῖσ' ἄγην Smyth, Hiller-Crusius, Wilamowitz, Diehl, Turyn, Reinach-Puech y Staiger, entre otros. Luppino lee τίνα δηῦτε πείθω μοι σ' ἄγην ἐς τὰν φιλότατα.

Ponen «crux philologica» Page, Bowra, Bagg ἄψ † σαγεν † y Treu † μαῖσ' † ἄγην. Otros (Priviterra, Koniaris) renuncian a discutir el problema.

Resumo las razones mayores de la decisión que adopto en este problema, solución (en lo que el mismo tiene de porción soluble, pues siempre quedará un resto insoluble) respetuosa con el texto de la tradición manuscrita. Advierto que no es ese respeto, mantenido a ultranza, el motivo decisivo de nuestra actitud conservadora, pues en la crítica de textos, como en la cirugía, el cuerpo enfermo determina hasta qué profundidades de la carne tiene que penetrar el bisturí y, a veces, menester es curar con rudo cauterio las entrañas enfermas de un texto. No es éste el caso: tanto mejor. En fin, como todo problema bien entendido dicen que es un problema resuelto, diré que son tres los puntos en los que puede sustanciarse el entendimiento de nuestro problema:

1) La defensa de μαῖς, μαῖσ', μαις (aparte cambios de forma, como la propuesta de Seidler λαῖσ') se basa en admitir formas ficticias, lo que llamamos los filólogos «vox nihili» o «ghostword». Son formas que algunos señores se ponen a pensar que son griegas, cuando la verdad es que son sólo fantasmas, por no decir monstruos, de su razón. En estas imaginaciones se dan variantes diversas:

a) Bücheler y Wilamowitz entendían μαῖσ' como segunda persona del singular de *μαῖμαι, que nada acredita, pues en los poetas

VIII 1951, 16-22. Cf. M. L. West en p. 309, nota 5, de «Burning Sappho», *Maia* XXII 1970, 307-330.

[268] *Saffo e Alceo*, Nápoles, 1947. En la segunda edición, también partenopea (1956) de este libro, pone ἄψ σάγην (= σαγῆναι), defendida en *Par. del Pass.* X 1955, 156.

[269] *Acta Ant. Hung.* XVI 1968, 133-138.

lesbios no hay más que formas temáticas (como en Homero y Hesíodo): Safo 36 μάομαι, 48, 1 ἐμαιόμαν, Alceo 141, 3 μαιόμενος.

b) Bergk postulaba un μαῖς, segunda persona singular activa de *μάω, inexistente. También se ha pensado en un μᾶι, de *μάαι, a su vez de *μάει, igualmente fantasmal.

c) Schwyzer[270] postula una 3.ª pers. sing. μαῖσ(ι) ~ φαῖσι (¿3.ª persona?); cf. eleo μαῖτο (optativo de aoristo), haciendo Πειθω de sujeto: ¿quién quiere Persuasión llevar de nuevo a tu amor?

d) W. J. W. Koster[271] piensa en una 2.ª pers. sing. de un futuro medio (por presente, con verbo de voluntad) μάσσ(εαι, -η) «sive elisione sive crasi sive synaloepha extra metrum cadente». Cf. Safo 55, 1 κείσεαι (codd.: κείση edd.) οὐδέ ποτα (crasis -εαι ου- > ηυ; aquí -εαι α- > ηι) y para μάσσομαι, cf. *Il.* 9, 394 μάσσεται (lección de Aristarco) y 5, 190 ἐπιμάσσεται. También pudiera ser μαίσ(εαι) por μᾶσ(εαι), acudiendo a que αι parece en lesbio grafía por ᾱ, en ciertos casos, delante de σ (cf. Alceo 68, 2 ἀπατα῾σει); pero en Safo el -α- de este radical es breve (fr. 36 μάομαι) y es arbitrario leer, con Wilamowitz y Diehl, en fr. 48, 1 ἐμαόμαν con -ᾱ-, en lugar de ἐμαιόμαν.

e) V. Pisani[272] ve en μαις una vieja palabra indoeuropea **mais* (gótico *mais*, alemán *mehr*, osco *mais*) = «noch mehr, noch einmal».

2) En el verso 18 b algunos aceptan una forma nominal, sea de nominativo Πειθώ (así ya Rapicius en 1554 y H. Stephanus en 1560), sea de dativo Πείθῳ (R. Meister), sea de acusativo, bien en la forma Πείθω (ya Portus en 1598 y cf. fr. 96, 29), bien en la forma Πείθων (Ahrens). Un acusativo leen Dacier, Welcker, Bergk, Hiller-Crusius, Wilamowitz, Diehl, Reinach-Puech, Turyn, Schadewaldt, Verdenius, Staiger, Koster y Treu, entre otros. Desde luego, hay ocasiones en que Afrodita sabe manejar la persuasión, sea directamente (cf. *Il.* 14, 208 ἐπέεσσι παραιπεπιθοῦσα φίλον κῆρ; Hymn. Ven. 33 πεπιθεῖν φρένας), sea recurriendo a Persuasión como ministro suyo. La palabra πειθώ no es homérica y, por ende, tampoco la personificación en cuestión (cf. sin embargo episodios como *Il.* 3, 396 ss. y 9, 389). Esta última aparece ya en Hesíodo y se da en la Lírica. Safo fr. 200

270 *Griechische Grammatik* I 673, nota.
271 «Ad Sapph. I 18-19», *Mnemosyne* XXI 1968, 415-417.
272 «Zwei Vermutungen zu Sappho», *Glotta* L 1972, 28-29.

la llama hija de Afrodita. Ahora bien, la cuestión consiste en decidir, primero, si Afrodita interviene directamente o por medio de la fuerza suasoria de sus sicarios, y esto último no parece cuadrar aquí de ningún modo; segundo, dando por bueno que Afrodita intervendrá directamente, nos parece igualmente claro que la diosa amenaza con su poder que, aun sin convencer, todavía vence a la inconvencible. No encajan ni la personilla de Persuasión, diosecillo delegado, vicario o mandadero de Afrodita, ni tampoco la noción misma de persuasión a cargo directamente de Afrodita, noción que nos parece impertinente en el contexto [273]. Añado que en v. 27 b σὺ δ' αὖτα (cf. Tibulo I 2, 16: «fortes adiuuat ipsa Venus») el sentido es otro que el de «tú en persona» (y no, Persuasión) [274].

3) Ἄγην entona perfectamente por el sentido. No entiendo por qué Bowra [275] considera la noción de conducir o llevar, torpe o chabacana («awkward»). Para el giro ἄγειν εἰς φιλότητα, cf. Hymn. Merc. 507 ἄμφω δ' ἐς φιλότητα συνήγαγε (Zeus reconcilia a Apolo y Hermes) y, gramaticalmente, giros análogos como εἰς ἔρωτά τινος ἀφικέσθαι, ἐλθεῖν. En contextos amorosos es corriente que Afrodita y Eros figuren como sujetos agentes de ἄγω: Safo 16, 11-12 ἀλλὰ παράγαγ' αὔταν (Afrodita a Helena), Fragm. Grenfell 7 ss. πρὸς ὃν ἡ Κύπρις ἔκδοτον ἄγει με καὶ ὁ πολὺς Ἔρως παραλαβών, Anth. Pal. XII 107 τὸν καλόν, ὦ Χάριτες, Διονύσιον, ... καὶ εἰς ὥρας αὖθις ἄγοιτε καλόν, XII 125 (Meleagro) ἤγαγ' Ἔρως, V 194 αὐτοὶ τὴν ἀπαλὴν Εἰρήνιον ἦγον (Dilthey: εἶδον codd.) Ἔρωτες / Κύπριδος ἐκ χρυσέων ἐρχόμενοι θαλάμων (y, con inversión del motivo, Anth. Pal. XII 112 εὐφαμεῖτε, νέοι· τὸν Ἔρωτ' ἄγει Ἀρκεσίλαος πορφυρέῃ δήσας Κύπριδος ἁρπεδόνῃ). Ni tampoco es de olvidar que esta «conducción» nos recuerda motivos sólitos de la magia amorosa y sus ἀγωγαί [276], que conocemos por textos tardíos; pero que corresponden, no tiene duda, a prácticas viejísimas: Lucia-

[273] Cf. H. Saake, *o. c.* en nuestra nota 91, pp. 60-61. Sobre la función persuasiva de Afrodita, cf. M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, París, 1967, 64-67.

[274] Contra E. Mora, *Sappho. Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'oeuvre*, París, 1965, 314.

[275] *Greek Lyric Poetry*, 199, nota.

[276] Cf. Fr. Pfister, en col. 336 de «Epode», *R. E.* Suppl. IV (1924), 323-344; Fahz, *De poetarum Romanorum doctrina magica*, Giessen, 1904, 19 ss. y 35 ss.

no *dial. mer.* 4, 288 ὑπὸ τῆς ἐπῳδῆς ἀγόμενος, *Philops.* 14 (orden, en un conjuro, a un Amorcillo) ἄγε Χρυσίδα. Como la cosa ocurre en todas las latitudes, copio un clásico conjuro erótico castellano:

> Estos cinco dedos pongo en este muro;
> cinco demonios conjuro:
> a Barnabás, a Satanás,
> a Lucifer, a Belcebú,
> al Diablo Cojuelo,
> que es buen mensajero,
> que me traigan a Fulano luego
> a mi querer y a mi mandar[277].

Huelgan, pues, correcciones, como la propuesta por Page[278] τάγην, que introduce una tufarada de caserna ajena al texto.

Obsérvese que la responsión de ἄγην con v. 9 b σ' ἄγον está llena de sentido y potencialidad, de eficacia verbal: con la misma rapidez (cf. la elisión) del carro que la bajó, Afrodita, toda premura, llevará a la persona amada hacia la amistad de Safo. Advierto ahora, por si fuera necesario, que la sugerencia de Edmonds (seguida por Lobel) ἐς Fὰν φιλότατα es incongruente con el contexto, pues no se trata de llevar a Safo al círculo de la otra, y menos, con esta tracción casi forzosa, sino, por contraria manera, de ganar a la otra para Safo.

Insisto, otra vez, en que el papiro da insuficiente y muy dudoso testimonio de una lección distinta de la de los MSS. Diré, a título de prueba, que E. Heitsch[279] lee εἰσάγην, pues cree ver ę donde otros ἄψ.

A la vista de lo anterior, no hay sino que leer nuestro texto de acuerdo con la certera ocurrencia de Fr. Blass[280] τίνα δηῦτε πείθω-

[277] Citado por F. Rodríguez Marín en p. 31 de su prólogo a la edición de Luis Vélez de Guevara: *El Diablo Cojuelo*, Madrid, 1918. Otro conjuro termina así: «que no le dejeis sosegar / hasta que venga a mi querer y a mi mandar» (citado por S. Cirac, *Procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Toledo y Cuenca)*, Madrid, 1942, tomo Leg. 83, n.º 41).

[278] *Sappho and Alcaeus*, 10, justamente criticada por C. M. Bowra, *l. c.* y por A. J. Beattie, *o. c.* en nuestra nota 251, p. 180, nota 2; pero aceptada por A. Rivier, «Observations sur Sappho I 19 sqq.», *Rév. Ét. gr.* LXXIX 1967, 84-92.

[279] «Zum Sappho-Text», *Hermes* XCV 1967, 385-392. Para εἰσάγειν intransitivo remite a *sch. ad Iliad.* 6, 252 y 7, 326, lo que, según Heitsch, demostraría que el uso era «popular».

[280] «Zu den griechischen Lyriken», *Rhein. Mus.* XXIX 1874, 149.

μαί σ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα;, y la sentencia estará buena con una voz media en lugar del verbo activo πείθω que, desde Faber en 1660, se han empeñado en leer aquí tantos editores: G. Hermann, Edmonds, Lobel, Kamerbeek, Luppino, Castle, Beattie, Page, Del Grande, Bowra, Gallavotti, Barnstone, Heitsch, etc. La lectura de Blass no es una conjetura, para licenciar un texto indeglutible y adoperar otro más idóneo. Es un modo de leer el texto transmitido πείθωμαί σ' bastante más natural que los arriba criticados πείθω μαισ, en sus distintas variantes. Éstas, por el contrario, son un ejemplo curioso de cómo, por los efectos disolventes de la parafonía, somos llevados a dar falsos cortes de palabra y, cortando por donde no se debe en un montoncito de vocablos, se subvierte y trastrueca el sentido de la frase. Una vez operado el falso corte, dóciles al prejuicio inveterado, no vacilamos en inventar palabras inexistentes ni acertamos ya a ver lo que está claro como buenos días (tan claro que, por una especie de «conjetura latente», hay traductores que dan una buena traducción, aunque dicen traducir un texto diferente). ¿Por qué, entonces, una lectura tan evidente no halló buena acogida y, a lo largo de un siglo cabal, no ha tenido sufragio alguno de aceptación, hasta que muy recientemente dos filólogos, H. Saake [281] y Zeno Stirnimann [282], la han revalidado, independientemente, con argumentos susceptibles, por cierto, de ampliación y complemento?

Si esta buena lectura ha latido polvorienta todo un siglo hasta ser exhumada en nuestros días, es porque parecen estar muy contra ella tres dificultades, de índole morfológica, sintáctica y métrica, respectivamente. La última es, quizá, la única real y, por ello, la dejo para lo último, después de deshacer las dificultades aparentes.

El reparo morfológico que se le pone es que la forma pronominal es τοι en otros ejemplos y, con elisión, τ' (cf. 63, 2 y quizás 137, 1 y 4). La elisión de -οι, aparte otras formas (cf. v. 20), es corriente en μοι (31, 5 y 13; 86, 5; quizás 2, 1; en cambio, no en 1, 3 μή μ' ἄσαισι, como sugiere Del Grande: mejor es entender μ[ε]). La elisión σ(οι) parece homérica: cf. *Il.* 1, 170-71 οὐδέ σ' ὀΐω / ἐνθάδ' ἄτ'μος ἐὼν ἄφενος καὶ πλοῦτον ἀφύξειν y un σοι enclítico existe,

281 *O. c.* 63.

282 «Zu Sappho 1, 18-19 LP», *Münchener Studien zur Sprachwiss.* XXVII 1969 (publicado en 1970), 111-121.

quizás, en Homero y, desde luego, en Píndaro[283]: no hay grave inconveniente en admitirlo en nuestro texto, sobre todo si consideramos que la forma τ' resultaría especialmente ambigua aquí.

La construcción con infinitivo objeto la puede llevar πείθω (cf. Aesch. *Eum.* 724). Lo que negamos, yo por mí lo niego, es que encaje como tal el infinitivo ἄγην. Es duro, por el sentido, admitir τίνα πείθω... ἄγην, como se suele, pues esperaríamos una construcción τίνα πείσασα... ἄγω (cf. Soph. *Phil.* 102 τί δ' ἐν δόλῳ δεῖ μᾶλλον ἢ πείσαντ' ἄγειν; y 594 ἢ λόγῳ πείσαντες ἄξειν ἢ πρὸς ἰσχύος κράτος). Como infinitivo determinativo o final, resultaría extraño. No hay, en cambio, dificultad[284] ni en el tema de presente (y no de aoristo), ni en el empleo del subjuntivo deliberativo (cf. 115, 1 τίῳ σ'... εἰκάσδω;), pues, cuando se pregunta ¿qué puedo hacer por ti?, hay implícito un matiz de duda y el carácter retórico de la pregunta no le quita su matiz deliberativo. La dificultad está en la voz activa[285]. De admitir πείθωμαι, cabrían dos explicaciones: *a*) voz pasiva: ¿debo ser persuadido a llevarte a tu amistad a quién? Cf. Soph. *Phil.* 623-25 ἔμ' ἐς Ἀχαιοὺς ὤμωσεν πείσας στελεῖν; / πεισθήσομαι γάρ ὧδε κάξ Ἅιδου θανὼν / πρὸς φῶς ἀνελθεῖν[286]. Supuesta esta interpretación, en σ(οι)' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα hay hipercaracterización (pronombre personal y adjetivo posesivo). *b*) interpretación mucho más probable, como voz media, y, en este caso, la enclítica σ(οι) se une al verbo precedente, cosa normal y razón, entre otras, que hace preferible esta interpretación. Paralelos del giro πείθεσθαί τινι ποιεῖν τι: *Od.* 22, 316 ἀλλά μοι οὐ πείθοντο κακῶν ἀπὸ χεῖρας ἔχεσθαι; *Il.* 1, 150-51; Píndaro *P.* 1, 59; Baquílides 5, 195 ss.; Platón *Prot.* 338 *a*. Basta conmutar nuestra frase τίνα πείθωμαί σ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα por un τίνα πείθεις με ἀγαγεῖν σοι εἰς φιλίαν

283 Cf. P. Chantraine, *Grammaire homérique* I, París, 1948, 86 y 265. Para σοι enclítico en Píndaro, cf. E. des Places, *Le pronom chez Pindare*, París, 1947, 14.

284 Contra W. J. W. Koster, en *Mnemosyne* XXI 1968, 415.

285 No entramos en el problema de orígenes. Se supone que de un πείθομαι «confío» se ha pasado al causativo πείθω «hago confiar»: cf. F. Specht, en *Kuhns Zeitschr.* LXVI 1939, 205-209 y H. Jankuhn, *Die passive Bedeutung medialer Formen untersucht an der Sprache Homers*, Gotinga, 1969, 70. En general: S. Schulz, *Die Wurzel* πειθ- (πιθ-) *im älteren Griechischen*, Friburgo, 1952.

286 Contra F. Ellendt, *Lexicon Sophocleum*, Hildesheim, 1965 (reimpr.), 617: «credendi significatione».

(única expresión en buen griego, según Wilamowitz[287]), para comprobar que, indudablemente, el texto así obtenido se desinfla, se avulgara y, pese a mantener el sentido (para un paladar primario), observamos que algo en él se descompone. ¿Es que πείθωμαι, se preguntaba Wilamowitz, puede recibir como contenido una acción del πειθόμενος? Los ejemplos aducidos líneas arriba prueban que sí y que la gramática no tiene nada que objetar. ¿Es que la diosa, seguía preguntando, puede πείθεσθαι a uno que la ha invocado? Evidentemente, pues de esto se trata, de que, al cambiarse las tornas (según antes explicamos), la diosa se instala endopáticamente en los sentimientos de Safo y se declara dispuesta a secundarla, a obedecerle en sus deseos. Desde esta perspectiva, la atmósfera poética se desustanciaría, esa emoción nuestra, que registramos en la lectura, desaparecería al sustituir la voz media por la activa.

Por otra parte, a bien mirar, en una plegaria la respuesta a la súplica (λίσσομαί σε) es justamente un πείθεσθαι del suplicado, como resultado feliz de un πείθειν del suplicante[288]. Basten estos ejemplos homéricos: *Il.* 23, 609 τῷ τοι λισσομένῳ ἐπιπείσομαι; 9, 451 ἡ δ' αἰὲν ἐμὲ λισσέσκετο γούνων (453: τῇ πιθόμην καὶ ἔρεξα); 20, 469 ἰέμενος λίσσεσθ' (466: νήπιος, οὐδὲ τό ἤδη, ὅ οὐ πείσεσθαι ἔμελλεν); *Od.* 9, 224 ἕταροι λίσσοντο (228: ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην); Hymn. Cer. 324 ὣς φάτο λισσομένη· τῆς δ' οὐκ ἐπιπείθετο· θυμός; Soph. *El.* 428 σε λίσσομαι (429: ἐμοὶ πιθέσθαι). Para πείθειν: *Il.* 6, 45 λαβὼν ἐλίσσετο γούνων (51: θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθε); 22, 91 πολλὰ λισσομένω· οὐδ' Ἕκτορι θυμὸν ἔπειθον; 22, 35 λισσόμενον φίλον υἱόν (78: οὐδ' Ἕκτορι θυμὸν ἔπειθε); 9, 585 ἐλλίσσονθ' (587: ἀλλ' οὐδ' ὣς τοῦ θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθον); 22, 338-39 λίσσομ' ὑπὲρ ψυχῆς... μή με ἔα... καταδάψαι (356-57 οὐδ' ἄρ' ἔμελλον / πείσειν). Me parece que queda claro: precisamente en una plegaria, la diosa no debe decir πείθω, sino πείθωμαι. La estructura «plegaria» es lo que aquí importa, no la recordación de que, entre los atributos de Afrodita, se cuentan las dotes persuasivas, sea directamente ejercidas, sea por medio de una Persuasión personificada. El desplazamiento del texto desde el nive'

287 *Sappho und Simonides*, 46.
288 Cf. A. Corlu, *o. c.* en nuestra nota 95, p. 39.

de su estructura interna y formal a aquel otro plano, aquí irrelevante, ha despistado a los intérpretes.

Pasamos a la dificultad métrica, con el achaque de que no es admisible «κῶλον - continuo» entre el segundo y tercer verso de la estrofa sáfica. Según la interpretación tradicional, ésta se compone de tres ondulaciones o versos de arte mayor, que se quiebran al fin, cuando a la última se añade la nueva música del «adonio» o verso de arte menor: la canción toma un balanceo de nana y nos mece el espíritu el vaivén de la brisa aromosa del «céfiro blando». Pero, como es sabido, la estrofa sáfica, tetrástica en apariencia, representa, en realidad, una unidad rítmica: para unos [289], se abre con el ditroqueo y se cierra con el adonio, intercalándose los aristofanios entre los ditroqueos; para otros [290], y están en lo cierto, su estructura es cr ∧ hipp // cr ∧ hipp//cr ∧ gl ∧ pher ///. En todo caso, requiere para ser bien leída, bien vivida, conforme al ritmo de su creación, tal cual parada, tal ruptura de su paso normal y, por el contrario, la ausentación de las tales en otros lugares. Es, desde luego, una estrofa con sistema respiratorio propio, marcado por determinadas señas [291]: se admite el hiato (sílaba larga) entre los versos primero y segundo o segundo y tercero, se admite el hiato interestrófico (también en sílaba breve) y, entre los dos miembros del verso tercero (hendecasílabo y «adonio», según la interpretación tradicional), se admite que pueda haber elisión o crasis, esto es, se admite que puedan coyundarse en «κῶλον - continuo» [292]: ésta es licencia no sólo permitida, sino alentada. Ahora bien, lo que no se admite, según las costumbres métricas expuestas en los manuales, es el «κῶλον - continuo» entre dos cualesquiera de los tres (o tres primeros) versos de la estrofa. Si esto es así, la lectura de Blass supondría que nuestro ejemplo tiene excepción en una común regla, tiene alguna cosa nada canónica que sale de aquella orden que la regla pone. En correcto método, por cuestión de dicha conculcación, debería des-

289 B. Gentili, *Metrica greca arcaica*, Messina-Florencia, 1950, 89-91.

290 D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, 130.

291 Un doctrinal métrico bastante pulcro en el detalle puede verse en L. Havet - L. Duvau, *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*, París, 1930, 167-170. Ejemplos en E. Lobel, Σαπφοῦς μέλη, Oxford, 1925, p. LXVI.

292 Cf. Safo 1, 11; 2, 3; 16, 3; 30, 4; 31, 3.7.11; 39, 2 y vid. A. Körte en p. 52 de «Neuere Forschungen zur griechischen Metrik», *Neue Wege zur Antike* VIII, Leipzig, 1929, 35-57 y G. Behrens, *Quaestiones metricae*, Gotinga, 1909, 308.

echarse una lectura en la que el texto se salta a la torera la divisoria entre el verso segundo y tercero de la estrofa sáfica.

Tal licencia no es cosa de otro jueves en la versión latinada de la estrofa sáfica. Horacio[293] admite la elisión al final del segundo hendecasílabo sáfico: c. IV 2, 22 «moresque/ aureos» (y otros tres ejemplos: II 2, 18 y 16, 34; III 27, 10). Catulo[294] ofrece otro ejemplo en c. 11, 22 «qui illius culpa cecidit uelut pati/ultimi flos». La dificultad está, pues, en ser de Safo el ejemplo, lo cual es cierto; pero no es menos cierto que decir que aquella regla se cumple en el material lesbio conservado es un decir solamente aproximado a lo exacto, pues, al menos, otro ejemplo de la misma licencia[295] puede aducirse: ello presta plausibilidad a la lectura de Blass. Me refiero al fr. 31, 9-10 λέπτον δ' / αὔτικα, que algunos editores (como Page y Treu) escriben λέπτον / δ' αὔτικα[296]: como δ' ocupa siempre el segundo lugar, la unión entre los dos versos está demostrada y tanto da una escritura que otra. Quizá podría aducirse también fr. 31, 13-14 ποίας / ἔμμι (enclítico). En hecho de verdad, fr. 31, 9-10 es un ejemplo un poco especial, pues entra en los casos de elisión en fin de verso, especialmente de los monosílabos[297], siendo el fenó-

[293] Cf. F. Klingner, *Q. Horati Flacci Opera*, Leipzig, 1959, 318 y L. J. Richardson, «On certain sound properties of the Sapphic Strophe as employed by Horace», *Trans. Amer. Phil. Ass.* XXXIII 1902, 28-44.

[294] Cf. K. Münscher en p. 101 de «Metrische Beiträge», *Hermes* LIV 1919, 1-45 y LVI 1921, 66-103. Téngase en cuenta que utiliza la estrofa sáfica solamente en dos poemas (11 y 51: en este último no se permite libertades en fin de verso).

[295] Cf. P. Maas, *Greek Metre*, Oxford, 1962, 88; B. Snell, *Griechische Metrik*, Gotinga, 1955, 3; D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, 11.

[296] El célebre códice sofocleo Laur. 32, 9 escribe, en estos casos, en el verso siguiente la consonante final de la palabra elidida /δ', /τ', ταῦ-/τ', μολόν-/τ': cf. J. H. Wright, «'Επισυναιλοφή in Sophocles», *Harv. Stud. Class. Phil.* XII 1901, 151-164.

[297] Para ejemplos de elisión, en fin de verso, de δέ, τε y otros monosílabos: el material sofocleo (εἶδος Σοφόκλειον) está recogido en E. Bruhn, *Anhang zu Sophokles*, Berlín, 1899 (reimpr. 1963), 161; para Aristófanes vid. *Ran.* 298 μ(ε) y nota de L. Radermacher, *Aristophanes' Frösche*, Graz, 1967, 178, quien advierte que en el trímetro siguiente hay siempre «anceps longum» y vid. también *Av.* 1716 y *Eccl.* 351; los casos pindáricos los considera O. Schröder interpolación de tales partículas (cf. listas en pp. 104-105 de D. Young «Some Types of Scribal Error in Manuscripts of Pindar» en el vol. col. *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt, 1970, 96-126). Con otras palabras: Soph. *Oed. Rex* 332 ταῦτ', *Oed. Col.* 1164 μολόντ', Calímaco epigr. 41, 1 οὐκ οἶδ' / εἴτ' Ἔρος (dístico elegíaco). En el verso latino el «κῶλον continuo» con monosílabos se da: en

meno comparable a la elisión de δέ, τε en cesura o diéresis o en «puente». Pero, por otra parte, no creo establecer una comparación a repelo, pues el encabalgamiento, la elisión en poesía y el fenómeno de «Wortuebergreifen» responden manifiestamente a idéntica intención estética [298]. En fin, no hay más un ejemplo (a lo sumo, dos) paralelos, pero claro está, nada menos. No creo excusado recordar, finalmente, que, para decidir cuál es el modo reglado de la estrofa sáfica en los poetas lesbios, las estadísticas tienen un valor muy relativo: se ha hecho observar que el material textualmente corrupto es cuatro o cinco veces más numeroso que el conservado en buenas condiciones para estudiar este punto (primero y segundo verso de estrofas sáficas: se conservan veintitrés casos en Safo y cinco en Alceo; segundo y tercer verso: se conservan veinte y cuatro, respectivamente).

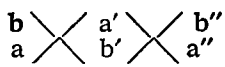
La mejor comprobación que puede recibir una idea es que sirva para explicar, además de la regla, la excepción. Si, en los poetas lesbios, se evita el «κῶλον - continuo» entre los tres primeros versos es, naturalmente, para no atenuar la impresión de unidad, sin divisoria, que se busca entre los dos elementos que integran el verso tercero (versos «tercero» y «cuarto»), sin intermitencia rítmica, sin solución de continuidad. Pues bien, la excepción que comentamos (una no-ruptura del verso, que supone el rompimiento de aquel sistema) representa la confirmación de la regla. Por una innovación estupenda y feliz ocurrencia, que llega a producir un efecto interesantísimo, Safo ha uncido los versos 18 y 19 para destacar un «tempo» singular de ejecución, un aire de premura y de indignación, marcado en el verso 19 por la doble elisión de las dos formas personales σ(ε) y σ(οι), seguida en el verso 20 de la elisión Ψάπφ(οι), además de por otros rasgos estilísticos. Por otra parte, el encabalgamiento rítmico de los versos puede dar realce de sentido a la palabra que los deja soldados. La excepcionalidad de esa zona de secancia entre los dos versos llama la atención. Ese relieve particular

el verso de la Comedia (Terencio) con *et, aut*; en Virgilio con *que*; en Horacio dos sáficos unidos por *et* (carm. III 11, 5 y II 6, 1): cf. A. G. Harkness, «The final monosyllable in Latin prose and poetry», *Amer. Journ. Phil.* XXXI 1910, 154-174. También en el verso castellano contemporáneo (no sólo en el versilibrismo) son frecuentes los encabalgamientos con *que, porque, esa* (adjetivo), etcétera.

[298] Cf. D. Korzeniewski, *o. c.* 16.

es aquí perceptible y, ya además, ya principalmente, nos invita a captar la importancia de πείθωμαί σ(οι) en responsión con λίσσομαί σε (v. 2), según la simetría estructural, tan importante en una plegaria, de la que más arriba hemos diputado. Por supuesto que no están presentes en el creador del poema estos distingos, pues para él no hay regla ni excepción: lo que obra es la intuición selectiva. Pero para nosotros, lectores, y para sus oyentes, tiene la comentada excepción el valor de timbre de alarma o de faro piloto, puede y debe convertirse en indicador del camino de la exégesis.

Desde un punto de vista conceptual, estos dos versos de la ῥῆσις desarrollan la antinomia φιλότας - ἀδικία, asociación de motivos topiquizada en la literatura erótica, como luego veremos. Puesto que ἀδικία vale aquí μὴ φιλεῖν, esta antítesis sirve de programa para la parte final de la ῥῆσις, la promesa y amenaza de Afrodita. Entre los dos verbos de la parte central de la ῥῆσις y las partes precedente y subsecuente, en simetría, parece darse un doble quiasmo:



siendo b (θέλω γένεσθαι), a (πέπονθα, κάλημμι), a′ (ἐς φιλότατα... πείθωμαι), b′ (ἀδίκησι), b″ (φιλήσει) y a″ (φεύγει, μὴ δέκεται).

Φιλότης en Homero[299] designa la amistad y afecto, las relaciones amorosas, la reconciliación y la hospitalidad. Si entra en el campo del ἔρως indica, no la inclinación amorosa, sino la unión física; si no, expresa la relación que nace en una comunidad basada en los lazos de la sangre, la camaradería, la hospitalidad y el juramento, relación que no excluye el amor, pero no lo implica necesariamente[300]. Un sentido erótico claro tiene la palabra en Safo 30, 4 ss. (consumación del matrimonio) o en Alceo 42, 10 ss. En nuestro texto, en cambio (lo mismo que en 71, 3), el sentido dependerá de nuestra interpretación de conjunto sobre el sentimiento expresado en la oda. ¿Una amistad, descrita tan cálidamente en términos de sufrir, invocar y enloquecer? ¿Algo más que una amistad, sea en un sentido erótico, sea en un sentido cuasi-jurídico, es decir, indicando

[299] Cf. H. J. Kakridis, *La notion de l'amitié et de l'hospitalité chez Homère*, Tesalónica, 1963, 43-45.

[300] Cf. U. von Wilamowitz, *Platon* I, Berlín, 1959⁵, 150.

que se ha roto un pacto o compromiso? La respuesta no puede darla esta sola palabra, pues, cuando acontece que un poeta descubre literariamente un sentimiento nuevo, ocurre que sus versos son ensayos por decir lo nuevo con palabras viejas y que, por tanto, significaban otras cosas ya sabidas. Las formas léxicas han cambiado mucho menos que sus contenidos, y la originalidad, la honda originalidad de ese poeta requiere, para ser entendida, algo más que unas indicaciones históricas sobre el uso de ciertas palabras.

C) VERSOS 21-24.

La estrofa sexta concluye la ῥῆσις de Afrodita. En simetría con la triple pregunta que la inició (vv. 18-20), la promesa de la diosa es trimembre igualmente. Las frases condicionales se congregan en una terna y, dentro de cada frase, las polaridades que globaliza se expresan en un estilo binario con sus antítesis verbales y el ritmo partido de cada verso. Reproduciendo la fisonomía triádica de la ῥῆσις en su conjunto, la primera y la tercera frase se equiponderan, al quedar ambos versos escindidos en pentasílabo más hexasílabo por la cesura tras la sílaba quinta. El verso medianero, en cambio, establece puente entre ambas orillas de la cesura central, contrastando así el machaqueo de los dos versos circuidores, que tienen hemistiquios demasiado evidentes. Cuando repetimos de coro, acostumbrados por una de esas tenaces pervivencias de la poltronería erudita, que en el hendecasílabo sáfico griego no hay cesuras en sitio fijo, decimos solamente una medioverdad. En efecto, a veces en una misma estrofa sáfica (cf. vv. 17-19) se dan cortes diversos en cada verso, cambiante en cesuras y cuasi-hemistiquios. Pero, de todos modos, se aprecia una cierta tendencia hacia la cesura de quinta sílaba o pentemímeres (como en el hexámetro): cf. vv. 6, 10, 11, 18, 21, 23, 25, 27. Como es sabido, en Horacio [301] es ya ortodoxia la tendencia. Su hendecasílabo sáfico pone ley para que haya fin de palabra tras de la quinta sílaba (y, mucho más raramente, la sexta), de donde se sacan dos corolarios automáticos,

[301] Cf. R. Köpke, «Zur Behandlung des sapphischen Metrums bei Horaz», *Neue Jahrbücher f. Phil.* CXLIX 1894, 753-756. Las cifras de cesura (en 5.ª y 6.ª sílaba) son, para los tres primeros libros de Odas, 443/7 y, para el libro IV y Carmen saeculare, 118/41, respectivamente. En Catulo, en cambio, no hay esa guarda.

primero, que se veda que el tercer pie coincida con una palabra o final de palabra, ni tampoco el segundo pie[302], y segundo, que la cuarta sílaba («anceps») es, en Horacio, siempre larga: tipo «iam satis terris / niuis atque dirae». Recordemos que, también en el hendecasílabo castellano, hay bimembración rítmica: si los acentos van sobre las sílabas cuarta y octava, el primer hemistiquio tiene cinco sílabas, y seis, el segundo; al verso que cumple estas condiciones se le suele llamar «sáfico» (con un acento en primera sílaba, propiedad que, en realidad, se da pocas veces). El caso es que en los versos 21 y 23 destaca la regularidad de la incidencia de la pentemímeres y el ritmo pendular que les confiere, mientras que el verso 22, también bimembrado, queda escindido de otra suerte, y laña y hace puente entre los dos hemistiquios más normales.

Dicha la promesa en tono solemne, de seguridad para Safo y de amenaza (que se produce imperativa y como taxativa advertencia) para la otra, la cadencia gramatical adopta un temperamento, densidad y música particulares. (Vuelvo a repetir que, pues la promesa va en serio, no habrá que tomar en broma la pregunta simétrica en versos 15-17 b: no obsta que digan algunos que es ironía.) El hiato entre los versos 20-21 y 21-22 insula las frases, que ostentan un cariz cortante y seco, muy para tomar en grave[303]. La ῥῆσις abandona su carácter ἁλαφρόν para adoptar un tono distinto, de palabra que desplaza un gran volumen retórico.

Nos preguntamos por qué se agradará aquí de tanta retórica una poetisa que se caracteriza por una liquidación retórica bastante radical. Hay que recordar que la retórica es arte bello-útil y que las figuras retóricas no son ni sólo ni tanto adehalas placenteras, sino ademanes lingüísticos típicos para penetrar los oídos e invadir los ánimos. Quiero decir que la retórica está, en su origen, condi-

302 En griego sí, y en tal caso la palabra siguiente tiene más de una sílaba o es un bisílabo reducido por elisión: cf. v. 26 ἐκ μερίμναν, ὄσσα - δέ - μοι τέλεσσαι y v. 3 μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα, πότνια, θῦμον. Sobre el «puente» tras la cuarta sílaba (⏑: fenómeno comparable a la Ley de Porson y otras afines), cf. B. Snell, *Griechische Metrik* 5, nota, quien admite más de las cinco excepciones que supone K. Rupprecht, *Abriss der griechischen Verslehre*, Munich, 1949, § 70.

303 Ampliando lo que se dijo antes, añadiré que el hiato en los versos sáficos de Horacio se da en treinta y siete ejemplos (4,6% del total): cf. H. J. Rose - H. Pritchard Williams, «Interlinear Hiatus in the Odes of Horace», *Class. Rev.* XXXVII 1923, 113-115.

cionada por la fe en la realidad de las palabras y que, para ella, las palabras no son vicerrealidades, sino realidades. A esta luz, nos significa nuestro texto un ejemplo de efectismo del lenguaje que pretende conjurar la realidad por industria de la δύναμις de la palabra, por la tracción encantadora de la retórica y su fuerza simpática, por los poderes mágicos de una lengua ritmada y rimada. A este fin se produce Safo un poco retóricamente, verbificando las palabras de Afrodita a base del homeoteleuto y el homeoarcto, las adnominaciones, «parallelismus membrorum» y palabras rimadas, además de medidas. La lengua está henchida de sugestiones. El tono es el de la poesía de vaticinio y profética amenaza que sabe artes adivinatorias y se encarama al trípode de las predicciones. Tiene apariencia y gran semejanza de ensalmos y conjuros, de ἐπαρά y de magia erótica a la luz de una luna brujesca y con voz de murmurio y misterio.

Anótense una serie de procedimientos de estilo, que suelen aparecer en la ἀγωγή y los formularios mágicos. Tríadas [304]: entre otras, el conjunto se articula en un τρίκωλον, a modo de «incantamentorum amatoria imitatio» [305] y no solamente por necesidades de la progresión lógica, que también las hay. Rimas [306]: triple rima en

[304] Para la significación del 3 en la magia, cf. E. B. Lease, «The Number Three: Mysterious, Mystic, Magic», *Class. Phil.* XXV 1919, 62 ss. y E. Tavenner, «Three as magic number in Latin Literature», *Trans. Amer. Phil. Ass.* XLVII 1916, 122 ss. La triple forma antitética es procedimiento de expresión no infrecuente en los papiros mágicos: *Pap. Graec. Magic.* IV 1511 εἰ κάθηται, μὴ καθήσθω, εἰ λαλεῖ πρός τινα, μὴ λαλείτω, εἰ ἐμβλέπει τινί, μὴ ἐμβλεπέτω y cf. III 413 y 470; VII 575; XII 156, etc. Tres versos seguidos con οὔτε, οὐ, οὐδέ, en L. Mariés, «Strophes et poèmes dans les Sibyllines», *Rév. Phil.* LXII 1936, 5-19. Triple εἴτε en la súplica socrática de Ar. *Nub.* 270-272 (parodia órfica, según A. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Hildesheim, 1967 (reimpr.), 18-24). Para la triple invocación, cf. F. Marcos, *o. c.* en nuestra nota 15, pp. 242-246.

[305] Cf. D. Fehling, *o. c.* en nuestra nota 238, p. 323. Tipo retórico: Séneca *Contr.* II 3, 5: «hoc si reo dicis, non curo; si iudici, uidebo; si dementi, non intellego».

[306] Para la rima en la dicción sacra cf. Ed. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlín, 1922, 359 y B. Gygli-Wyss, *Das nominale Poliptoton im älteren Griechisch*, Gotinga, 1966, 78-80. Por supuesto que hay también ejemplos de una triple rima puramente retórica (Isócr. *Areop.* 1, 2 ἀγούσης... ἀρχούσης... ἐχούσης, 1, 3 οἰομένας... βουλευομένας... καθισταμένας, Esquines 3, 200 κλέπτεις... βλάπτεις.., καταλύεις), no desconocida de Homero (cf. *Od.* 6, 43). Tampoco desconoce Homero las rimas internas; pero la rima «gramatical», entre la mitad y el final del verso, es en él muy rara. Más corriente es en

las formas verbales similicadentes (vv. 21-22-23: διώξει suena con δώσει y con φιλήσει) y rimas internas (21 φεύγει - διώξει, 23 φίλει - φιλήσει). Paronomasias (22 δῶρα - δώσει) y aliteración (21-22 διώξει... δὲ δῶρα δέκετ'... δώσει). Anáfora y anadiplosis o «reduplicatio» (22-23 αἰ δὲ - αἰ δὲ)[307]. Empleo de ταχέως (21 y 23 en anáfora destacada detrás de cesura, como destaca la rima precedente): ingrediente de rapidez, típico de las fórmulas mágicas[308] y que alude también a la facilidad[309] de los dioses en su actividad (cf. Hesíodo *Trab.* 5-7 ῥέα (4 veces); *Theog.* 98-103; Jenofonte *Anab.* III 2, 10; Himno a Cleantes (en Powell *Coll. Alex.* 227) y (parodia) Aristófanes *Lys.* 772). Empleo de los tiempos verbales: a cada presente negativo (realidad que se exorciza) se hace seguir un futuro positivo (deseo que se conjura); quien emplea el futuro tiene certeza y la infunde: así será. La construcción es la típica de las amenazas (ἀπειλητήριοι λόγοι) en hipótesis (cf. *Od.* 12, 382; *Il.* 15, 212 ss.); pero con εἰ μή, como «negación de contraste»[310].

Todos estos recursos estilísticos, y quizás alguno que se me queda en el tintero, destacan el tono peculiar que adopta la ῥῆσις en estos versos, que no es, ¡claro que no!, el propio de una Afrodita algo euripidea «que pronuncia una pequeña homilía sobre la volubilidad de los afectos»[311].

Calímaco y Teócrito y, desde Catulo a Nonno, se hace bastante regular: cf. Th. Birt, *Kritik und Hermeneutik* (en «Handbuch der Altertumswiss.» I 3), Munich, 1913, 71. Según K. Zelzer, «Zúm Reim in der römischen Elegie», *Wien. Stud.* LXXIX 1966, 465-477, cuando en estos poetas se da rima en la sílaba, que precede a la cesura, con la sílaba final, lo más frecuente es que acontezca entre epíteto y nombre. Sobre el empleo de las rimas en la poesía griega cristiana y la polémica entablada sobre su origen (judío, según H. G. Kuhn), cf. M. Brioso, *Aspectos y problemas del himno cristiano primitivo*, Salamanca, 1972, 104 ss.

307 Cf. C. Thulin, *Italische Sakrale Poesie und Prosa. Eine metrische Untersuchung*, Berlín, 1906 (con muchos ejemplos de aliteraciones, anáforas y asonancias). Ejemplos de «parallelismus membrorum» y asonancias en las «tabellae defixionis» recoge E. Kazarow, «Form und Stil der Texte der griechischen Fluchtafeln», *Arch. f. Religionswiss.* XXI 1922, 497.

308 Cf. A. Cameron, *o. c.* en nuestra nota 166, p. 9.

309 Cf. T. Krischer en pp. 5-7 de «Sapphos Ode an Aphrodite (Typologische Bemerkungen)», *Hermes* XCVI 1968, 1-14.

310 Cf. B. Th. Koppers, *Negative Conditional Sentences in Greek and some other Indoeuropean languages*, Ḍis. Utrecht, La Haya, 1959, 67-70 y 34-48, respectivamente.

311 Así A. Cameron, «Sappho and Aphrodite again», *Harvard Theol. Review* LXXVII 1964, 239.

Pero, por otra parte, cuanto al concepto, la bimembración por contrarios sirve a una progresión de la idea. No traduce, con abundancia puramente retórica o sugestiva, una reiteración conceptual. Externamente responde al esquema de una triple composición, por contrarios, de tipo correlativo, en la cual todos los elementos subuno tienen una carga positiva (segunda columna, con futuros); todos los subdós (primera columna, con presentes) son elementos negativos. Conceptualmente las tres oraciones expresan tres matices distintos y bien pautados lógicamente. Se juntan aquí dos abundancias idiomáticas: la de la expresión verbal sugestiva y la del razonamiento múltiple (si... si... si...), que da una serie de alternativas para que la doctrina tenga mayor generalidad. Los recursos estilísticos sirven también para destacar la progresión del pensamiento, el clímax del sentido (a/a + x / a + x + y), en el que cada rango resulta de la suma de una nueva cualidad con el rango anterior. Evidentemente, obsequiarle con dones [312] es algo más que ir tras de alguien y más fuerte aún es amarle (aunque φιλήσει no sea «besará», como traducen Wilamowitz y Menéndez Pelayo: «y cuando esquives el ardiente beso, querrá besarte»).

Las antítesis son drásticas. Al oír «si huye» [313], esperaríamos «pronto no te huirá»; pero encontramos algo más «pronto te perseguirá». La sensación de la estructura lingüística de la antítesis es de bien repartido peso («el mal pesa y el bien igual balanza»), significa una compensación en los platillos de la balanza justiciera. Ahora vemos que, aparte otras sugestiones, el balanceo retórico es el típico del bien llamado «poliptoto de compensación» [314] y, en un contexto amoroso, eso quiere decir que el perseguidor se verá perseguido y no solamente no rehuido. Así preparados, ya no nos extraña la segunda antinomia: «si no recibe los dones, pronto los dará» [315],

312 Que no son «Veneris dona», es decir, la entrega amorosa (cf. *Il.* 3, 64; Teognis 1293 ss., etc.). Son los regalos o dones que apuntan a aquélla.

313 En v. 21 γάρ motiva la petición de respuesta contenida en las preguntas anteriores: «habla: porque si huye...». Cf. Soph. *Phil.* 118 y vid. S. L. Radt en pp. 337-338 de «Sapphica», *Mnemosyne* XXIII 1970, 337-347.

314 «Polyptoton der Vergeltung»: cf. B. Gygli-Wyss, *o. c.* en nuestra nota 306, pp. 83-86.

315 En v. 22 ἀλλά (en algunas recensiones ἄλλα) es, en fin de cuentas, equivalente a un οὐ μόνον, ἀλλὰ καί. Esto es, no expresa un «pis aller», sino todo lo contrario. Después de Homero, esta partícula en la apódosis de frase condicional se suele limitar al caso de que preceda prótasis negativa: cf.

en lugar de «los recibirá». En la antítesis zaguera el nivel de la contraposición se diría que parece descender hasta lo trivial: «si no te ama, te amará»; pero la frase trae cola (obsérvese que, contrariamente al resto de la estrofa, entre los versos 23 y 24 hay, como es normal, encabalgamiento sintáctico), adiciona el añadimiento o apéndice caudal «aunque no quiera»[316], con lo cual la última contraposición resulta, en efecto, la más fuerte, de acuerdo con el carácter representativo (acorde final y resumidor, hinchado de énfasis) que suele tener la tercera parte en todo τρίκωλον y bien así como en la τρικυμία decían los griegos que la tercera ola era la más violenta[317]: es la dualidad básica en la triple dualidad de la promesa, simétrica de la pregunta (18-19) τίνα... πείθωμαί σ' ἄγην ἐς σὰν (sentido objetivo) φιλότατα; que asegura que la φιλουμένη será llevada a la φιλότης de Safo, siendo irrelevantes, ante el poderío de la diosa, los sentimientos de la persona innominada.

La triple dualidad permite terminar la ῥῆσις con una compensación insistida de dos elementos que se suman o contrastan en la mente del oyente, y de este modo aclara y concentra la imagen fonética con el contrabalanceo de los dos miembros.

Llegados a este punto, nos es preciso gastar unas palabras en refutar la exégesis (poco delicada, si algo) dada a estos versos por Page, ilustre safista que ha interpretado nuestra oda a la luz equívoca de la ironía. Ya antes he explicado por qué la reputo por desafortunada en los otros puntales en que se apoya: calificación irónica de la sonrisa «divertida» de Afrodita en el verso 14 y declaración de δηὖτε en vv. 15-18 en un tono de reproche o de impaciencia. En su edición del texto de los poetas lesbios, meritorio trabajo conjunto con Edgar Lobel, Sir Denis Page, uno de los grandes maestros que nuestra ciencia pasea hoy por el mundo, cuidó amorosamente la

---

J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, 1966², 12. No entiendo cómo E. Schwyzer-A. Debrunner, *Griechische Grammatik* II 292 distinguen entre v. 21 διώξει futuro inmediato y v. 22 δώσει puro futuro: acaso por no estar, en este último caso, ταχέως; pero ése es mal fundamento.

316 De acuerdo con el esquema estructural de la estrofa sáfica A A B, κωὐκ ἐθέλοισα es la ampliación y variación de B con respecto a A: cf. D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, 137.

317 Cf. G. Dumézil, *Mythe et épopée*, París, 1968, 187. A la luz de lo dicho, queda claro que en v. 21 καὶ... αἰ no apunta a la presentación climáctica de un caso extremo (cf. J. D. Denniston, *o. c.* 301, quien reconoce que el ejemplo no se ajusta a su regla).

palabra de Safo y Alceo, mejorándola con importante labor crítica con respecto a ediciones anteriores. En su comentario a Safo pone Page [318] muy buenas doctrinas y toca con tino notable algunos asuntos. La copia, la variedad y selección de la lectura, la originalidad de muchos juicios y la profundidad de la doctrina acá y allá derramada, con más alcance del que podrían comprender lectores vulgares o distraídos, son grandes. Pero dicho comentario peca, en la valoración estética de la obra y en el enfronte psicológico de la autora, de una cierta basteza y opacidad inespiritual [319]; también, de una voluntaria limitación para apreciar lo que, en este punto, han hecho por el mejor conocimiento de Safo otros filólogos que, con valer Page lo que vale, no valen menos que él. En fin, es el caso que a la exégesis dada por el filólogo británico de estos versos (sobre la cual basa, fundamentalmente, su gustación de la obra) la crítica ha opuesto un no definitivo y resolutorio, con todos los pronunciamientos desfavorables [320].

¿Qué interpretación es ésa de Page? Consiste, según dijimos, en entender la oda como un ejemplo de la «ironía sáfica», que la Antigüedad comparaba con la socrática. La raíz de tal ironía está en la distanciación y la expresión mediata, al esconderse Safo tras de la realidad y dejar hablar a personas y hechos, evitando la ironista la expresión directa de sentimientos particulares. A través de la ironía condescendiente de la diosa, con indulgencia «as a mother with a troublesome child», Safo, reflejándose, reflexionándose en las palabras de Afrodita, habría puesto en ellas irisaciones irónicas, habría formulado su propia autocrítica, pudorosamente distorsionada por la distanciación. Habría reconocido la amorosa aquélla, añadiendo a la vena amorosa un reguerillo irónico, pues la ironía es, con efecto, una excelente higiene, habría reconocido que el amor es tornadizo (hoy persecución, mañana triunfo, pronto, fastidio), como siendo su propia biografía no pequeño testimonio de ello, y que no hay que tomarlo tan a pecho. Básicamente Page sostiene que, así como φεύγω

[318] *Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955.

[319] Cf. M. Fernández-Galiano, *Safo*, Madrid, 1958, 66-67.

[320] Con pocas excepciones: cf. el propio D. Page, en *Journ. Hell. Stud.* LXXVIII 1958, 84, nota 1. Comenta muy bien E. Barilier en p. 33 de «La figure d'Aphrodite dans quelques fragments de Sappho», *Etudes de lettres* (Bull. Fac. Lettres Univ. Lausanne) ser. III 5, 1972, 20-61: «La scène ne se passe pas dans un salon anglais, mais bien dans l'univers d'une poétesse archaïque».

es huir de uno que nos persigue y διώκω perseguir a uno que huye, esto es decir, se trata de verbos que llevan inherente la acción contraria (y lo mismo cabe decir de δέκομαι, recibir de uno que nos da), así también ha de pensarse respecto a «dar» y «amar». En cada una de las tres antítesis del pasaje (ahora-pronto) habría cuatro momentos opuestos y complementarios dos a dos. Tal sistema de vinculaciones entre contrarios, rellenando el lector los intersticios de la elipsis lógica, sería el siguiente: «como huye (de ti que la persigues), así (tú huirás de) ella (que) te perseguirá / como no acepta dones (de ti que se los das), así (tú no los aceptarás de) ella (que) te los dará / como no te ama (a ti que la amas), así (tú no la amarás a) ella (que) te amará».

A esto hay que objetar dos cosas: 1.° Es muy cierto que la antítesis διώκω - φεύγω puede tener esa inherencia de la acción contraria y la tiene, en efecto, en pasajes eróticos: Teognis 1299 ss. ὦ παῖ, μέχρι τίνος με προφεύξεαι; ὥς σε διώκων δίζημαι, Teócrito 6, 17 καὶ φεύγει φιλέοντα καὶ οὐ φιλέοντα διώκει, 11, 71 τί τὸν φεύγοντα διώκεις; (cf. Catulo «nec quae fugit sectare»). Pero no siempre διώκειν es perseguir al que huye, sino, a veces, simplemente «buscar», como φεύγω puede ser «evitar», aunque nadie persiga [321]. 2.° La segunda contraposición no tiene cuatro momentos, sino solamente tres [322]: «como ahora no acepta los dones que tú le das, así pronto te los dará», y tres son igualmente los momentos, uno de ellos sugerido con evidencia por el contexto, de la última contraposición: «como ahora no te ama (a ti que la amas), así pronto te amará».

De ahí se deduce que, cuanto a la primera contraposición, y de acuerdo con lo alegado en el punto segundo, tres pueden ser también, y no cuatro, los momentos de la antítesis: «como ahora huye de ti (que la buscas), así pronto te buscará ella». Porque en ninguna parte está dicho que, cuando la φιλουμένη sea llevada por Afrodita ἐς φιλότατα de Safo (σάν, objetivo), Safo ya no la quiera o la rechace, como está el interés de Page en demostrar.

321 Cf. G. L. Koniaris, «On Sappho fr. 1 LP», *Phil.* CIX 1965, 30-38, que aduce y comenta ejemplos válidos, aunque posteriores a Safo, como Platón *Symp.* 191 *e* y *Theaet.* 168 *a*. La reminiscencia de nuestro texto sáfico en Platón *Phaedr.* 241 *b* 5-6 (de acuerdo con lo anticipado en 235 *c*) me parece evidente (cf. W. W. Fortenbaugh, «Plato Phaedrus 235 c 3», *Class. Phil.* LXI 1966, 108-109); pero el contexto es diferente.

322 G. Priviterra, *o. c.* en nuestra nota 64, pp. 39-42 razona muy bien este punto.

Esta última advertencia no es sin importancia, porque latente en la interpretación de Page (ya que no presente en el texto editado por su diligencia) está la aceptación en el verso 24 del acusativo ἐθέλοισαν, en lugar del nominativo ἐθέλοισα. Page no se hace cuestión explícitamente de la más importante consecuencia que tiene la aceptación de tal acusativo. Pero nosotros sí queremos empezar por señalarla, pues tiene una significación muy peculiar, si no me equivoco. En efecto, con ἐθέλοισαν nos quedamos sin φιλουμένη. Por lo visto, de eso se trata, de aplicar el socorrido talismán de cierta crítica de textos, cuya virtud estriba en eliminar, como el que no quiere la cosa, algo disgustante en el texto, que lastima nuestro sentido moral: mejor aún, si ni siquiera se lo menciona, porque así no nos hacemos sospechosos. Esa contumacia, ora esteticista, ora moralista, ha pretendido darnos, muchas veces, gato por liebre. No se crea que tal actitud interpretatoria, propia del falso clasicismo (con frecuencia, un inquisidor disfrazado de sátiro), ha pasado a la historia, no. Cien ejemplos, sin quitar uno solo, podría aducir como éste, si fuera lugar oportuno, que nos causan asombro y nos causan risa.

Viniendo ahora a nuestro pleito. La situación textual de los MSS. del autor que nos transmite este pasaje de la oda, Dionisio de Halicarnaso, es la siguiente[323]: *De comp. verb.* 179 (p. 115 Usener-Radermacher) κωὔ κεθέλουσα F: κ' ὠυ κ' ἐθέλοις P. *Epit. de comp. verb.* 115 (p. 186 Usener-Radermacher) κὤ εἰ καὶ θέλεις RDV: κὤ τ' εἰ καὶ θέλεις M. Común origen de las dos primeras lecciones (en FP) pudo ser κωυκεθελοισα, de donde el κωὐκ ἐθέλοισα aceptado por la mayoría de los editores (Diehl, Reinach-Puech, Treu, Saake, Voigt, etc.). La forma corriente en lesbio es θέλω; pero ἐθέλω parece seguro en Alceo 66, 6[324]. Además, el «adonio» final (análogo al final de un hexámetro _ ⏑ ⏑ _ ⏓) es el sitio más favorable, en la estrofa sáfica, para los epicismos[325]. Por esta razón no

[323] Cf. A. Piccolomini en p. 9 de «Ad Sapphus carmen in Venerem apparatus criticus auctus», *Hermes* XXVII 1892, 1 ss.

[324] Cf. E. Hamm, *Grammatik zu Sappho und Alkaios* 126, nota 297. Vid. también R. Pfeiffer en *Gnomon* VI 1930, 320 y B. Marzullo, *Studi di poesia eolica*, 56, nota 1.

[325] Unos cuarenta, en sesenta finales de estrofa sáfica: cf. E. Risch en pp. 254-255 de «Sprachliche Bemerkungen zu Alkaios», *Mus. Helv.* III 1946, 253-256.

hay que hacer mucho caso de los escrúpulos de algunos editores por procurar de normalizar la forma en cuestión: así Lobel leyendo, con Bergk, κωυκι (κ' ὤυκι ya Baxter) θέλοισα o, mejor, κωΰ κε θέλοισα. La segunda persona verbal en tres de las lecciones arriba aducidas, podría ser un apoyo indirecto (¿una glosa?) del acusativo participial propuesto por Schäfer y Blomfield, con pase crítico de G. Hermann, y aceptado por tantos editores y traductores modernos: Hiller-Crusius, Gallavotti, Rabanal, Marzullo, Luppino (quien, comparando Catulo «nec requiret nec rogabit inuitam», concluye que οὐκ ἐθέλειν, como «non uelle», puede valer «non amare»), etc. Claro es que, de ser antiguo el acusativo, bien podría ser un ejemplo más de adulteración del texto por parte de unos copistas descuidados en depravar no sólo lo que no entienden (estropeándolo algo en la copia y originando desdichadísimas variantes), sino también lo que entienden perfectamente, pero no les place, disimulándolo mediante repintaciones y retoques. Knox [326] sugirió κωΰ σε θέλο σαν, aceptado por Pascucci [327], corrección que agradaba a Page sin llegar a imprimirla en su texto, y que Priviterra [328] modifica en κωΰ κε θέλοισαν (cf. una de las propuestas de Lobel [329] aducidas más arriba κωΰ κε θέλοισα); sin embargo, la partícula κε (ἄν) con el participio constituiría, en la sintaxis arcaica, una dificultad [330]. Casi todas las autoridades, empero, que se han ocupado del tema, rechazan la propuesta de Knox [331].

La cuestión tiene su miga; pues cuenta que en ella está comprometido el sexo del destinatario del amor de Safo [332]. Si ponemos el

[326] En p. 194, nota 3, de «On Editing Hipponax: A Palinode?, *Stud. It. Fil. Cl.* XV 1938, 193-196.

[327] «Ad Sappho I 24 LP», *Atene e Roma* n. s. II 1957, 223-229.

[328] *O. c.* 48.

[329] Ἀλκαίου μέλη, introd. 64.

[330] En *Il.* 3, 138 y 255 puede no ir con el participio: cf. J. M. Stahl, *Kritisch-historische Syntax des griechischen Verbums der klassischen Zeit*, Hildesheim, 1965 (reimpr.), 252, 1.

[331] A. W. Gomme, «Interpretations of some Poems of Alkaios and Sappho», *Journ. Hell. Stud.* LXXVII 1957, 255-266; W. Castle, «Observations on Sappho's to Aphrodite», *Trans. Amer. Phil. Ass.* LXXXIX 1958, 66-76; A. Cameron, «Sappho and Aphrodite again», *Harvard Theol. Review* LXXVII 1964, 239; G. L. Koniaris, «On Sappho fr. 1 LP», *Phil.* CIX 1965, 31-32 y «On Sappho fr. 16 LP», *Hermes* XCV 1967, 264-265; H. Saake, *Zur Kunst Sapphos*, 68-73.

[332] Cf. Th. Zielinski en pp. 9-11 de «Sappho und der leukadische Sprung», *Klio* XXIII 1929, 1-29.

nominativo ἐθέλοισα, en él se acusa finalmente, sugerido como a despecho de su cuidadosa ocultación, el sexo femenino de la φιλουμένη, la amada que no tiene nombre, es decir, cuyo nombre no declara Safo. Nada nuevo se añade a lo que sabemos de Safo. Simplemente queda declarado en inciso, sin insistir, al paso, lo que, desde el principio, ha ido poniendo en el lector una emoción grave de algo como solapado y turbio. En un tono de reserva, de sordina, tan femenino y tan sáfico, el efluvio de misterio se ilumina en un punto, cuya declaración, en el contexto sáfico, no es ninguna falta de pudor (αἴδως): la reserva silenciaria de un «amor que no se atreve a decir su nombre» no se aplica hasta ese punto a Safo ni a la «uerecundia Platonis», que también los antiguos elogiaban. Si añadimos una sola letra, la -ν final, y ponemos ἐθέλοισαν, entonces el sexo de la persona amada (escurriéndose hasta el último momento, tras el burladero del equívoco) se le ha quedado a la autora entre renglones, y hasta bien podría ser un varón. No es extraño que F. G. Welcker [333] acogiera en este verso el acusativo propuesto por Schäfer y Blomfield y aceptado por Hermann. El propósito que movía su pluma, en este punto, está claro, si recordamos que Welcker es autor de una conocida apología de la poetisa, «Safo liberada de un prejuicio dominante» [334], para exonerarla de ciertas acusaciones y sincerarla de algunos cargos, o, dicho sin artificio, de la imputación de αἰσχρὰ φιλία con las muchachas que aparecen en sus poemas.

El proceso atañe al sí o al no sobre la homosexualidad de Safo. No emplearé en este punto muchas palabras. Cuáles son los supuestos amorosos actuantes en la poesía de Safo es cosa que la ven los ciegos, la oyen los sordos y se percatan de ella los sordomudociegos. No se trata de hablar mal de Safo o de fustigar sus torpes costumbres o, de paso, las de sus discípulas de otros tiempos, imágenes de la maestra reflejadas, quizás, en espejos convexos, para dar ocasión a que algunos nos oigan con orejas tirantes de morboso regusto, entre desaprobatorios meneos de cabeza. Que de esto hay mucho y hay quien aborda el asunto con poca circunspección y con prolijidad

[333] En p. 69 de «Ueber die beiden Oden der Sappho», memoria de 1856, recogida en *Kleine Schriften* IV, Bonn, 1861, 80 ss.

[334] «Sappho von einem herrschenden Vorurtheil befreyet», memoria de Gotinga en 1816, recogida en *Kleine Schriften* II, Bonn, 1845, 80-144.

enojosa y hasta discute[335] si Safo usaba o no «fascinum scorteum».

Tampoco se trata de hacer equilibrios verbales y de concepto, demostrando que Safo había sido eso y que no lo había sido al mismo tiempo, y que, aunque parecía que lo era, no era verdad, si bien no dejaba de serlo; en cuanto a lo que se dice, no se pone en duda, si bien se puede demostrar que tal vez no era así, pero... Estos equilibrios me parece a mí que son más propios de un diplomático que de un filólogo: por ello a esos excelentes caballeros (tal vez aves de paso que hoy son helenistas, pero que mañana pudieran ser diputados, ministros o cualquier cosa mejor), me atrevería a aconsejarles que probaran suerte en la política.

Otros hay autores de chuscas disertaciones en las que freudizan a propósito de Safo y explican su caso por ser ella fea irremediable o por la posesividad propia de una mujer bigotuda de espíritu o por causa de una «mésalliance». Otros hay, es cierto, más serios autores de alguna «mise au point» histórica de cuestión tan debatida: es de elogiar su noticierismo filológico y la ponderación de los argumentos que en pro y en contra de cada aserto se amontonan y la honrada ecuanimidad con que el autor ilumina, alternadamente, la cara y el envés de las cosas. Nosotros, aquí y ahora, no vamos a competir ni con estos honrados historiadores de la «quaestio Sapphica», ni, desde luego, con aquellos émulos de los señores de la Cruz Verde que inquisicionan a Safo con prueba judicial y enjuiciamiento criminal, pues lo primero está ya bien hecho y lo segundo nos parece injusto e inmoral. Tratamos, prescindiendo de aspavientos, de llamar al pan pan y al vino vino, o, dicho en griego, ὀνομάζειν τὰ σῦκα σῦκα.

No es más sino porque, inclusa en la poesía amorosa de Safo, hay una entonación perturbadora, que nos produce una impresión desazonante. A algunos de sus lectores tal vez les hace ponerse colorados. Un digno profesor enrojece, una alumna se hace cruces: estas cosas, se piensa, maculan feamente la obra de la poetisa «maldita». Una dueña se signa, una cigarra senil murmura: satanismo, degenerada, meretriz. Entonces ciertos helenistas ensayan, uno tras otro, arbitrios bien intencionados para interpretar los textos (aplicándoles, a veces, intrincadísima exégesis y, a veces, la misma her-

[335] También se ha discutido mucho sobre el dudoso testimonio de POxy 1800 fr. I col. I 18: γυναικεράστρια.

menéutica que a las coplas de Calainos), de modo que se rehabilite el crédito moral de esta señora. Lucubran incalculables teorías, tejidas de sofismas y de argumentos muy objetables, para demostrar que las cosas poco edificantes, que quedan en los textos muy al descubierto, son cosas supositicias y arbitrarias. Unos lo hacen, tal vez, por bienhadada ingenuidad; otros, los más, afectando profesar un pilatismo y pirronismo refinados, aseguran en grave que, por lo que hace a este punto, nada se deduce de los textos. Cuando las palabras no se resisten invenciblemente a tales piruetas, dichas sin convencimiento, solemos aceptar mentidamente pareja mixtificación de un modo hipócrita y oral: ¿Quién, alguna vez, no ha sido enfático hipocritón, siquiera por buena educación? La admisión que le concedemos al contrabando o matute de esas exégesis está en mucho tejida con los hilos de nuestros intereses prácticos. Es vulgar ya esto. Otras veces, los textos, de todas todas, rechazan el amaño con sus grandes voces mudas, «que suele —dice Lope— dar gritos la verdad en libros mudos». La lección del texto no es ni vaga ni discutible, es insofisticable y está empeñada en afirmar su derecho a la existencia. Entonces, se le retuerce el pescuezo. Tal o cual filólogo, apañado y habilidoso para ello, adopera otra lección idónea para dar el camelo y aceptísima, al punto, por cierta filología clasicoide «ad usum fidelium». El tono semibufo de la situación, lo grotesco y desdichado del propósito producen, en el lector sin prejuicios, una saludable hilaridad. Yo, por mi parte, considero indisputable, en este caso, el derecho a la risa.

Recordemos, sí, recordémoslo, que esto sucedió a Welcker con ἐθέλοισαν. Que esto sucediera en el Ochocientos tiene algún color de disculpa. Lo asombroso resulta que la incomprensión (o, dígase, fariseísmo mojigato e incomprensivo) de Welcker, uno de los más regocijados evangelistas de la «casta Safo»[336], siga teniendo algún séquito. Debiera ser cosa del pasado (y aun pasado pluscuamputrefacto) y, sin embargo, seguimos tropezándola en ciertas páginas recientes, cuya reluctancia hacia κωὐκ ἐθέλοισα no hay que achacarla al tiempo en que se escribieron, sino más bien á que se escribieron fuera de tiempo. ¡Revisiones como éstas le mande Dios a la lección de nuestro texto!

[336] Sobre lo que quiere decir esta expresión cf., por ejemplo, B. Gentili, «La veneranda Saffo», *Quad. Urbinati* II 1966, 37-62.

Dígase que, para alistarse en esa cofradía, no se exige necesariamente poner ἐθέλοισαν, ni negar explícitamente ciertas cosas atingentes a la personalidad de Safo: hay artistas en el arte del rodeo.

Así A. J. Beattie[337] nos da una traducción muy personal de los versos 17 ss.: «Whom then do I (Sappho) urge thee (Aphrodite) to bring back to the Love that is thine (Aphrodite's)?», haciendo, en un extraño orden de palabras, a τίνα complemento de ἄγην y a σε (Afrodita, pues estas palabras se ponen en boca de Safo), complemento de πείθω; además, se rompe el paralelismo entre τίνα y τίς (v. 19). Como le parece, muy a la moderna, que el deseo y el amor no pueden distinguirse como fuerzas diferentes, entiende que θέλω vale «estar decidida a algo» y, finalmente, lo que ahora más nos importa, modifica el texto del verso 24 κωὐκ ἐθέλοισα en κὡς σὐ θέλοισα, uniéndolo, por la sintaxis, al verso 25 ἔλθε μοι καὶ νῦν[338]. ¿En razón a qué? Porque le parece sacrílego que, si se tratara de un amor homosexual, invoque Safo a Afrodita. La más sobria curiosidad no podrá contenerse y preguntará por qué, entonces, aparece Afrodita, con sus satélites Persuasión y Gracia, en Píndaro fr. 123 (amor homosexual). Según aquel enfoque, habría que dar por no sidos algunos textos más. En otras épocas o autores, Afrodita ha podido simbolizar el amor carnal, frente al sentimiento del amor simbolizado por Eros, o el amor femenino frente al παιδικὸς ἔρως, mientras que, otras veces, ella misma representa los dos amores, el carnal y el sin carnaza o «anafrodítico» (Afrodita Πάνδημος y Οὐρανία), el normal y el heteróclito: en Safo, encarna ambos[339].

El juego no puede estar más claro. Se quiere prescindir de la entonación inequívoca de los sentimientos de Safo. Se exige la prueba criminal, que una poesía que es toda reserva pierda, por completo, la vergüenza. Se sigue diciendo que solamente los fragmentos 1 y 31 revelan la homosexualidad de Safo, si es que la revelan. A renglón seguido, se interpreta[340] el fragmento 31 como expresión de celos,

[337] «A note on Sappho fr. 1», *Class. Quart.* VII 1957, 180-183.

[338] La gramática lo tolera (cf. Aesch. *Cho.* 19 (Ζεῦ) γενοῦ δὲ σύμμαχος θέλων ἐμοί); pero la transición por medio de κὡς es menos natural que ὃς νῦν (que sigue a un ὡς ὅτε precedente) en *Il.* 10, 291: cf. A. Cameron en p. 238, nota 7 de *o. c.* en nuestra nota 331.

[339] Cf. E. Mora, *o. c.* 321.

[340] Cf. A. J. Beattie, «Sappho fr. 31 LP», *Mnemosyne* n. s. IX 1956, 103-111, s. t. 109-111.

sí; pero de los celos de Safo, enamorada del hombre, hacia la mujer amada por éste, y no como expresión del amoroso sentimiento (celos, declaración o lo que sea) de Safo hacia una muchacha, como parece evidente. Entonces, la sola evidencia quedaría reducida a ἐθέλοισα, y de esto se trata, de eliminarla. La ciencia del filólogo a quien me refiero es mucha, no hacía falta probarla. En fin, que no llegamos a saber bien a buenas si todo esto se escribe porque seriamente se piensa que la oda se refiere a un hombre, según la vieja-nueva teoría de Welcker, o si todo el juego se hace como prueba de virtuosismo filológico.

Otros filólogos defienden ἐθέλοισαν por estimar que el silencio o reticencia de Safo sobre la destinataria de su amor (su nombre, su persona y su sexo) es mejor que sea total y prueba, llevada al extremo, de su sentido del pudor (αἴδως: cf. fr. 137, 2 y 5). Además, de ese modo, consideran[341] que lo que se dice sobre el poder de Afrodita gana en generalidad, pues, sobre que no se localiza en un solo tipo de amor y, por añadidura, heteróclito (¡aquí se les ve la intención!), la amenaza de Afrodita sonaría más fuerte. Por tan rodeada manera, creen eliminar la «evidencia»; aunque no aluden a esto, por elegancia: el comentario lo dejan para otros. Yo no creo, dicho sea de paso, que la amenaza sonaría más fuerte, sino, al contrario, más genérica y diluida, al perder atingencia con el concreto caso de amor. La diosa del gran poder, efectivamente, omnipuede, pues ya sabemos que el amor es un quiebrapuertas y un saltaparedes; pero aquí no esperamos nosotros declaración de derechos tan general, sino la declaración profética de que el poder de la diosa actuará en el caso de la suplicante.

La expresión οὐκ ἐθέλοισα («inuita») es un homerismo, muy puesto aquí en su lugar (el «adonio»)[342]. Entre las citas homéricas, son especialmente adecuadas aquellas ocurrencias cuando la expresión en cuestión acompaña al objeto de ἄγω, φέρω, πέμπω: *Il.* 13, 572 (los boyeros al buey); 18, 377 (al marino, lejos de los suyos, el

[341] Así G. Priviterra, *o. c.* 49.

[342] Cf. una lista de pasajes homéricos en Ameis-Hentze, *Anhang zu Homers Odyssee*, Leipzig, 1865, nota a *Od.* 14, 280. Cf. *Od.* 2, 50 y 110 (= 18, 156 = 24, 146); 10, 573; 22, 31; *Il.* 4, 300; 13, 572; 18, 377; 20, 87; 21, 35-36 y 47-48; 23, 87-88; 24, 289. Los paralelos homéricos para el tema «amor-voluntad» los recoge A. Turyn, *Studia Sapphica*, 27-29.

viento); 21, 35-36 (al cautivo su aprehensor) y 47-48 (al muerto, enviado a Hades, su matador), pues también en nuestro caso el poder de Afrodita se refiere a un ἄγειν εἰς φιλίαν; aunque ofrezca resistencia la φιλουμένη, es decir, en un supuesto distinto al de *Od.* 3, 272 ἐθέλων ἐθέλουσαν ἀνήγαγεν. No se postula aquí una involuntariedad necesaria de la entrega, sino que se dice que, aunque ofrezca resistencia, por ordenación del cielo amará. Podríamos metafisiquear un poco, explicando que, también para los griegos, la fuerza del amor es superior a la voluntad [343] o, mejor, recordar, como es sabido, y olvidado de puro sabido, que no es griega de esta época la idea del hombre como dueño de su propio destino personal, como libre de decidirlo por su voluntad propia y que, en buen griego, se puede *decir del hombre que procede libremente con obligada* voluntad [344], en nuestro caso, que ama contra su voluntad bajo la hegemonía y gobernación premiosa de un dios, o sea, que, al menos en griego, se puede amar a alguien «sin tenerle voluntad», cosa que nosotros no imaginamos. Hasta tal punto Afrodita tiene imperio que, en asuntos de amor, hace su santísima voluntad [345], sea que el amante le rinda la voluntad, con voluntario y amoroso movimiento, sea, a pesar suyo, malgrado suyo. El querer o no querer del predestinado a amar es irrelevante ante su imperio, que vence aquella gran dificultad que hay en amar al que no quiere corresponder (Teognis 1094 χαλεπὸν δ' οὐκ ἐθέλοντα φιλεῖν, cf. 352 y Anth. Pal. XII 203). Ahora bien, esa dificultad la pone, en nuestro texto, la φιλουμένη y no Safo.

Sometida Safo a un amor que manda su voluntad, no parece pertinente que la diosa le prometa a la esquiva φιλουμένη, «cuando tú ya no (la) quieras», pues sería prometerle al revés de aquello que le pide, su intercesión para ganar el favor y afición de la moza. La liberación (λῦσον), que Safo suplica, no es, ya se dijo, la liberación del encanto amoroso, sino de sus dificultades. ¿No son cir-

343 Isócrates *Hel.* 55 τῶν δὲ καλῶν ἔρως ἡμῖν ἐγγίγνεται τοσούτῳ μείζω τοῦ βούλεσθαι ῥώμην ἔχων, ὅσῳ περ καὶ τὸ πρᾶγμα (i. e. amor frente a voluntad) κρεῖττόν ἐστιν.

344 Recordemos el homérico ἐκὼν ἀέκοντί γε θυμῷ (*Il.* 4, 43; 6, 525; 10, 372; 13, 234; 23, 434 y 585; *Od.* 4, 372).

345 Que en la promesa de Afrodita hay este tono de superioridad del arbitrio divino frente a la debilidad humana (κωὐκ ἐθέλοισα) lo ve bien E. Grassi en p. 222 de «La prima Oda di Saffo», *Stud. It. Fil. Cl.* XXIII 1949, 215-222.

cunstancias tales las más opuestas al espíritu de la interpretación que discutimos, a base de οὐκ ἐθέλοισαν? ¿Se concibe nada más desconcertante que tal ruptura en el sistema lógico de la oda? Cierto que el amante lastimado considera, a veces, en su rabiosa dolencia, que la justa satisfacción no es ya la reciprocidad a su amor, sino la venganza; que al exceso, si fue exceso, de la esquivez, que él reputa traidoría, exceda el de la venganza (¡y femenil venganza!) con cuán placer ejecutada, cuando la huraña de hoy venga a pedir amor y, para colmo de humillación y vencimiento, la amante de hoy se envuelva en un manto de altanería y le responda con su desamor[346]. Repito que esta idea, de suyo, no sería sin sentido, pero sí haría contrasentido y desentonaría en la «idea» del poema. Digo, con Bergk, «de puellae amore agitur». Digo más: el tópico «amor contra su voluntad» presenta, en normalidad, al sujeto como una víctima que «à son insu» y contra todo su albedrío, vese obligada a amar. Al garantizar los paralelos este sentido típico, aseguran que aquí la victimada «nolens uolens» por el dardo venusino no puede ser Safo, sino la belleza esquiva. Por cierto que, a la luz de este τόπος de la divinidad que fuerza, en el amor, al mortal a su inexorable voluntad, creemos, con J. C. Kamerbeek y G. L. Koniaris[347], que debe adoperarse el suplemento del fr. 16, 11-12 (Afrodita a Helena) ἀλλὰ παράγαγ' αὔταν / [οὐκ ἐθέλοι]σαν.

[346] El motivo de la venganza (τίσις), derecho de todo humano, es también el más corriente en el libro XII de la Antología Palatina. Sobre su derivación a partir de la elegía erótica más antigua, cf. P. Kägi, *Nachwirkungen der älteren griechischen Elegie in den Epigrammen der Anthologie*, Dis. Zurich, 1917, 19-30, y sobre su influjo en la lírica latina, cf. G. Pasquali, *Orazio lirico*, Florencia, 1966 (reimpr.), 419-440. Que la persona amada que no corresponde al amor («o crudelis adhuc») podrá encontrarse, un día, en la misma situación del amante incorrespondido, es motivo corriente en la poesía erótica, tanto normal como en la «Musa puerilis», como es corriente que la imprecación del amante adopte la forma de profecía. Para este tema del ἐρώμενος desdeñoso convertido en ἐρῶν desdeñado, cf. Teognis 1307-1309, [Teócr.] 23, 33 ss., Anth. Pal. XII 12.16.29.109.193 y Tibulo I 8, 71. Escribe a este propósito B. Marzullo, *Studi di poesia eolica*, 50: «Ma Saffo non invoca vendetta... il tràdito κωὐκ ἐθέλοισα esprime perfettamente la attuale necessità di Saffo, ad altro fine alterata dai sui imitatori» (desde Teognis 352 y 1094 hasta Catulo 8, 13).

[347] Propuesto ya por J. C. Kamerbeek en p. 99 de «Sapphica», *Mnemosyne* n. s. IX 1956, 97 ss. y, posteriormente, por G. L. Koniaris en p. 265 de «On Sappho fr. 16 LP», *Hermes* XCV 1967, 257-268. Muy superior a las demás propuestas: Κύπρις ἔραισαν edd. pr. uetat accentus: Gallavotti οὐκ ἀέκοισαν vel Κύπρις ἔκοισαν vel καὶ μάλ' ἔκοισαν vel παμφαλόεσσαν, etc.

Lo que la diosa, con ademán resolutorio y coactivo, promete en su proclamación profética, para confortar a su fiel, es reparación para Safo. Pondrá coercitivamente Afrodita en obra, sea la fuerza de sus mañas (δολόπλοκος), sea las mañas de su fuerza. Al no corresponder la φιλουμένη al amor de Safo, esto es para la amante una mortificación injusta (v. 20 ἀδίκησι). La diosa del amor, actuando de juez, promete reparación. De nuevo preguntamos: ¿Reciprocidad o venganza? ¿Una venganza? ¿Por qué? ¿En gracia a qué podemos imaginarnos a Safo como amante desplazada o despechada o poseída de rabia y despecho ante la derrota? Yo, por mis pecados, no veo aquí nada de esto y entiendo que la diosa promete a Safo simplemente que su afecto será correspondido.

El tema de la reparación es natural dentro de una concepción del amor, y la amistad, como un sistema de acciones y reacciones [348], lo cual no es sino un caso particular de la justa correspondencia a los sentimientos con otros de idéntico signo [349]. Es δόξα τῶν πολλῶν la de que hay que corresponder con una adecuada ἀμοιβή [350], de la cual son los dioses los garantes [351]. Por citar sólo documentación antigua: Hesíodo fr. 174 Rzach (= 286 Merkelbach-West) εἴ κε πάθοι τά τ' ἔρεξε, δίκη κ' ἰθεῖα γένοιτο y Arquíloco 23, 14-15 West ἐπίσταμαί τοι τὸν φιλέοντα μὲν φιλέειν / τὸν δ' ἐχθρὸν ἐχθαίρειν τε καὶ κακο[y cf. *Od.* 6, 184; Safo 5, 6; Alceo 341 (Z 17); Solón 1, 5 D.; Teognis 59 ss. Con alguna frecuencia, reconocemos externamente el tópico por su expresión paronomástica: Arquíloco 66 ἔν δ' ἐπίσταμαι μέγα, / τὸν κακῶς ⟨μ' ἔ⟩ρδοντα δεινοῖς ἀνταμείβεσθαι κακοῖς, Teognis 344 δοίην δ' ἀντ' ἀνιῶν ἀνίας, Aesch. *Ag.* 1430 τύμμα τύμματι τεῖσαι, *Il.* 20, 250 ὄπποιόν κ' εἴπησθα ἔπος, τοῖον κ' ἐπακούσαις, Soph. *Tr.* 494 ss. ἀντὶ δώρων δῶρα χρὴ προσαρμόσαι, Eur. *Hel.* 1234 χάρις γὰρ ἀντὶ χάριτος ἐλθέτω. En resumen, que «amor con amor se paga», como decirse suele y como ocurría en la Edad de Oro, que ἀντεφίλησ' ὁ φιληθείς (Teócrito 12, 16). Ahora, por desgracia, no ocurre siempre. A ojos del amante

348 Cf., para la amistad, Jenofonte *Cyr.* 1, 6, 45 y Cicerón *Lael.* 49.

349 Este tema ha sido bien estudiado por A. Dihle, *Die goldene Regel. Eine Einführung in die Geschichte der antiken und frühchristlichen Vulgärethik*, Gotinga, 1962, s. t. 30-40.

350 Cf. *Od.* 12, 382 ἐπιεικέ' ἀμοιβήν y el final de un epigrama votivo del siglo VII (nr. 35 Friedländer) τὸ δὲ Φοῖβε δίδοι χαριϝέτταν ἀμοιβάν.

351 Cf. A. Dihle, *o. c.* 22 ss.

huella ese derecho y rompe una norma de equidad la persona amada que no le corresponde. Reclamándose de su derecho pide justicia la demandante a Afrodita y se hace la diosa eco de su demanda, al inquirir: «¿Quién te hace injusticia? (ἀδίκησι).

Para quien tenga buen oído histórico no es dudoso que el tema de la reciprocidad debida en el amor se proyecta sobre el telón de fondo de una época hiperestésica para la noción de injusticia [352]. El tema de la injusticia sufrida prende en las letras griegas, desde Hesíodo y en la variedad de la rosa de los vientos de la lírica arcaica. Todos los poetas de la época (cada cual a su modo, y a sus modas) lo tratan. Tropezamos una poesía locupletísima de apasionadas afirmaciones de la justicia y del afán justiciero, de quejas, a voz en grito, de la inanidad de la justicia y de negaciones, en nombre de la justicia, de situaciones y convenciones otrora prestigiosas, pero que han perdido ahora sus prestigios. Un hartazgo de respeto por lo convencional y heredado produce un irrespeto que es timbre común, enlaza y da cierto aire de familia a estos poetas. Justicia era la palabra eléctrica que descargaba pasión tanta en sus obras, secreción literaria típica de una época que ha visto producirse violentas corrientes y furiosos tirones de sifón que arrastraron valores ya superados. Un nuevo concepto de justicia es el suelo de derecho donde hincan los talones estos poetas y pensadores sometidos a la presión del modo espiritual de la época.

Para Safo no hay guerras, ni temas civiles y patrióticos, como en otros líricos contemporáneos suyos, tan individualistas y, a la vez, tan formidables arquitectos de pasiones colectivas. Safo, que no fue indemne a la resaca de las marejadas políticas, no ha cultivado la Musa política [353]. La poesía de Safo es políticamente abstemia (por supuesto, que también es abstemia del vino, tinto o pardillo, tan del gusto de su paisano Alceo y otros varones poetas, cultivadores de la poesía vinaria, en el buen sentido, si alguno hay malo,

352 Ἀδικεῖν no es homérico: primer ejemplo, Hymn. Dem. 367. Tampoco es homérico ἄδικος: primeros ejemplos en Hesíodo *Trab.* 260, etc. Con acierto se ha señalado el contraste entre *Il.* 1, 256 ὅς μ' ἠτίμησε (queja de Aquiles) y la queja de Hiponacte o Arquíloco, en el primero de los Epodos de Estrasburgo, ὅς μ' ἠδίκησε: cf. H. Gundert en p. 137, nota 2, de «Archilochos und Solon», *Das neue Bild der Antike* I 1942, 130 ss.

353 Para «ecos políticos» en Safo, cf. M. Treu en cols. 1229-1230 de «Sappho», *R. E.* Suppl. XI (1968), 1222-1240.

de la palabra, quiero decir, de aquella poesía convivial que chorrea, a la vez, alegría báquica y seriedad poética y moral). La mujer griega, abacia en la cosa pública, se puede dar el lujo de abandonar los temas políticos, para vacar al amor que así la asume por entero (por entero y por verdadero). El amor es la única realidad enérgica existente en esta poesía sorda, sin ojos ni nervios ni curiosidades para otros temas. La mayor parte de los grandes poetas líricos han sido grandes amantes; pero en Safo el amor es exclusivo. Safo, extranjera a todo, absorta en su amor, cerrados los ojos, con sordera para todo, sino para el amor, ha hecho realidad en la literatura, por vez primera, la definición dantesca de la poesía como «decir de amor».

Ahora bien, es natural que Safo traslade a la esfera erótica el clima moral y la fraseología de una época que vive de ciertos principios jurídicos disueltos en el aire y que todos respiran. Los sentimientos motores se aplican a otro ámbito, pero el vocabulario coincide. Ello es que esto de «¿quién te hace injusticia?» no lo encontramos extraño en la promesa de Afrodita a la amante lastimada, reflexionando la queja misma de Safo, pues, en cuestión de amores, para el que ama según su gusto, lo justo es el gusto, y a la inversa. Menos aún nos extrañan φεύγω y διώκω, ya que, en principio, están empleados en su sentido propio; pero, como quiera que también el jurídico es uso muy común de ellos (señalando a acusado y acusador, respectivamente), al juntarse aquí con ἀδικέω, no tiene duda de que este verbo cataliza a los otros dos y les presta igualmente una sugerencia jurídica: la amante persigue y la amada huye, y, ante el tribunal de la diosa, la primera acusa y la segunda es acusada. Pues claro está que Safo pone el pleito en manos de un juez que es la santa diosa que patroniza el amor, no de otra suerte que los hombres de su tiempo, que no podían, o no querían, aplicar la vieja ley áurea o «lex talionis», o sea, la justicia sumarísima de tomársela por la mano, ponían la satisfacción de la justicia debida en manos de un juez, que era, con frecuencia, el dios. Por cierto que, a esta luz, adquiere luminosidad muy precisa λίσσομαί σε (v. 2), si tiene razón E. Benveniste[354] cuando, al buscar el étimo común a la familia léxica de λίσσομαι y λιτή, por una parte, y, por

[354] *Le vocabulaire des institutions indoeuropéennes* II, París, 1969, 245-254 (cap. «Prière et supplication»), s. t. 247-249.

otra, del latín *litare*, la halla en la noción de «propiciación» y, al analizar los ejemplos homéricos, distingue entre εὐχωλή, como plegaria de devoción, y λιτή, como plegaria para obtener reparación. Tal distinción se ajusta a nuestra oda, como anillo al dedo.

Se pide justicia, reparación de una injusticia. Otra vez vuelvo a decir que la reparación, en este caso de amor, consiste en la correspondencia o reciprocidad del sentimiento y no, necesariamente, en un castigo. Si insisto tanto en este punto es para reaccionar contra aquellos intérpretes que, a mi ver, exageran la naturaleza jurídica de la «injusticia» de que ha sido víctima Safo, de tal suerte que deba entenderse forzosamente como la ruptura por la muchacha de un pacto o compromiso formal, que sería la ley de asociación del «círculo» o tíaso. Más claro: la muchacha habría hecho defección, marchándose a un círculo rival, y Safo no respiraría (o no lo haría solamente) por una herida de amor, sino por una ofensa jurídica o casi [355]. Otros intérpretes no restringen a lo jurídico la naturaleza del caso; pero entienden que Safo se queja de un abandono amoroso y pide venganza. Ésta se proyectaría, en la ilusión de la amante abandonada, para el caso del retorno de la infiel. El objeto de la plegaria no sería ganar una amiga por parte de Safo, que ama y busca correspondencia; sino volverla a ganar por parte de una Safo abandonada. Como quiera que la «historiola» del cuerpo central del poema se reduce a hablar de la venida y ayuda de la diosa, y sigue en esto la ley de las aretalogías hímnicas que suelen tener un carácter muy genérico, nosotros, para concretar la clase de ayuda y el motivo de la venida, no disponemos de otra clave que la contenida en las palabras de la diosa y, particularizando más, en el vocablo ἀδίκησι. «Esta palabra —escribe Tilman Krischer [356]— encaja mucho mejor, si se refiere a una relación rota unilateralmente que a un amor no correspondido». Pues bien, ésa es la exégesis que yo he tratado de prevenir, así como sus secuelas: por ejemplo, si se habla de un regreso, se explicaría en v. 19 ἄψ σ' ἄγην «traer a ti de nuevo» o ἄψ ἄγην «regresar» (supuesto intransitivo) o, aún más coercitivamente, ἄψ τάγην, si se trata de restablecer la disciplina con la vuelta al seno de la vida comunal.

[355] Así A. Rivier, «Observations sur Sappho I 19 sqq.», *Rév. ét. gr.* LXXX 1967, 84-92.

[356] En pp. 2-3 de *o. c.* en nuestra nota 309.

No lo creo yo así y, como estoy de acuerdo en que la solución del problema pende del significado que haya de atribuirse a ἀδίκησι en el verso 20, voy a acervar una serie de textos demostrativos de que expresiones como «los derechos» del amante, los «juramentos» de amor, la injuria que hace la persona amada que incumple una promesa o, simplemente, que no corresponde al amor que ha despertado... son cosa muy propia del lenguaje amoroso y de la expresión de las ofensas de carácter sentimental, sin necesidad de correlato socio-jurídico o de sanción jurídica. Esto, de una parte, para demostrar lo innecesario de la hipótesis de la ruptura de un pacto cuasi-jurídico y del consiguiente «retorno». De otra parte, remito a lo que dije más arriba respecto a la conceptuación como «injusticia» de la incorrespondencia amorosa, sin que medie una traición. El amante no perdona al amado que le deje de amar; pero tampoco que ame a otro: «amar che a nullo amato amar perdona», que dijo el Dante. Y tampoco, en fin, que todavía no le ame a él, aunque no ame a otro. Las tres posibilidades, y una cuantía de matices, son, para el amante, «injusticia». Como documento del uso erótico de ἀδικέω valen, creo, los paralelos aducidos de Teognis 1282-83, Hiponacte (mejor, quizás, Arquíloco) fr. 115, 15-16 West, Platón *Phaidr.* 252 *c* ὅταν ὑπ' Ἔρωτος ἁλῶσι καί τι οἰηθῶσιν ἀδικεῖσθαι ὑπὸ τοῦ ἐρωμένου (y cf. *Symp.* 196 *b*: Eros no puede ἀδικεῖν ni ἀδικεῖσθαι), Epicarmo fr. 286 Kaibel (= 35 D. K.) y Alexis 3, 411 (el amante del cuerpo es amante, no de sus amigos, sino del placer) ἀδικεῖ τε τὸν Ἔρωτ' ἐμφανῶς θνητὸς θεόν. En la literatura helenística este modo del decir amoroso se habitualiza. Así, en el παρακλαυσίθυρον, que algunos titulan Ἀποκεκλειμένην[357], v. 17 ταῦτά μ' ἀδικεῖ, ταῦτά μ' ὀδυνᾷ, vv. 21-22 οὐκ ἤνεγκε νῦν / τὴν τυχοῦσαν ἀδικίην †, vv. 39-40 οὐχὶ διὰ τοῦτο φίλους ἔχομεν / οἳ κρινοῦσι τίς ἀδικεῖ; (pasaje especialmente interesante para nosotros), Luciano *bis accus.* 21 (de una que le quita el novio a otra) φαρμακὶς ἂν εἰκότως ἔδοξεν καὶ ἀδικεῖν ἐκέκριτο ἐπὶ τοὺς ἀλλοτρίους μαγγανεύουσα, Menandro 185 K. (prólogo de Θαΐς) ἀδικοῦσαν, ἀποκλείουσαν, αἰτοῦσαν πυκνά, / μηδενὸς ἐρῶσαν, προσποιουμένην δ' ἀεί, Anth. Pal. V 23, 3 ἀδικωτάτη (dicho de una amada desdeñosa, Conopión), XII 103

357 Recogido por I. U. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxford, 1925 (reimpr. 1970), 177-180.

οἶδα φιλεῖν φιλέοντας· ἐπίσταμαι, ἤν μ' ἀδικῇ τις, / μισεῖν, XII 12, 118 (Calímaco) εἰ τοῦτ' ἔστ' ἀδίκημα, ἀδικῶ [358].

El amor no es, estrictamente hablando, un contrato jurídico con penas legales, claro que no; pero sí una relación de fidelidad, una vez establecido, o de correspondencia, en el momento de la busca, puesta bajo la custodia de los dioses, encargados de castigar su incumplimiento, su ὕβρις (que también tiene un sentido religioso y jurídico más técnico, pero que se emplea corrientemente para hablar de las cosas del amor y los amantes): Teócrito 23, 63 ὁ γὰρ οἶδε δικάζειν (cf. Ovidio *Met.* 14, 750 «quam iam deus ultor agebat»).

En cuanto incorrespondida en su amor, Safo se siente ἀδικουμένη y recurre a la diosa con la fórmula sólita (cuasi-legal) para clamar en petición de ayuda, βοήθεια, contra la injusticia. A la petición de ayuda del que clama a los dioses, porque se siente violentado por βία, ὕβρις o ἀδικία, el dios contesta acudiendo en su ayuda, pues la violación de la «pax» exige su intervención. Este «clamor necessitatis» y este βοηδρομεῖν [359], estilizados por supuesto, son los que encontramos aquí. Las palabras de la diosa τίς σ' ἀδίκησι; recogen la queja de la demandante (cf. Eurípides *Hel.* 550 ἀδικούμεθ' ὦ γυναῖκες [360]), exactamente como más arriba πέπονθα y κάλημμι responden también, ahora lo vemos claro, a las palabras de Safo que

[358] Mucho más utilizan los elegíacos romanos esta terminología eróticojurídica: «foedus amoris, amicitiae, amatorium», «iura» (el pacto de los amantes). Propercio habla de «formula legis», «signanda iura», «scribenda lex», Catulo de «sanctae foedus amicitiae», y hay multitud de pasos ciceronianos sobre las relaciones entre «foedus», «amicitia», «officium», «beneficium», «iniuria»: cf. A. La Penna en pp. 190-195 de «Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina», *Maia* IV 1951, 187-209; pero no creo que sea este fenómeno exclusivamente romano, como dice este autor (*o. c.* 192, nota 1), siguiendo la tesis de R. Reitzenstein, «Zur Sprache der lateinischen Erotik», *Sitzb. Heidelberg Ak. Wiss.* 1912, nr. 12, 9 ss., contra F. Leo, *Plautinische Forschungen*, Berlín, 1912², 154 nota, que deriva este motivo de la literatura amorosa griega. En cuanto a la «iniuria» («in re amatoria fere de neglecta fide»), cf. Terencio *Eun.* 59-60 «in amore haec omnia insunt uitia: iniuriae, / suspiciones, inimicitiae, indutiae, / bella, pax rursum», versos que, hablando de la pasión amorosa, cita Cicerón *Tusc.* IV 35, 76; Catulo 72, 7-8, Ovidio *Met.* 9, 150, etc.

[359] Estudiados, en sus diversas variantes jurídicas y lingüísticas, por W. Schulze, «Beiträge zur Wort- und Sittengeschichte II», *Sitzb. Berl. Ak. Wiss.* 1918, 481-511 (recogido en *Kleine Schriften*, Gotinga, 1966², 160-189).

[360] Cf. Eurípides *Medea* 207-208 τὸν ἐν λέχει προδόταν κακόνυμφον / ἄδικα παθοῦσα, Ar. *Plut.* 967 (la vieja abandonada por el chulo) πέπονθα δεινὰ καὶ παράνομ' ὦ φίλτατε (ἄνομος, παράνομος, ἀνόσιος, ἀσέβημα valen, más o menos, como ἄδικος).

clama (κάλημμι) a la diosa con las fórmulas clásicas: οἷα πάσχω, ἀδικώτατα πάσχω, δεινὰ πεπόνθαμεν, etc. Y la diosa cumple con su obligación de amiga, que consiste en τοῖς φίλοις τὰ δίκαια βοηθεῖν (Jenofonte *Mem.* 2, 6, 25), pues, en caso contrario, la amistad puede romperse (Aristóteles *Eth. Nic.* 1157 b 13: πολλὰς δὴ φιλίας ἀπροσηγορία διέλυσεν).

Si cada dios es, en cierto modo, el exponente del modo de sentir un fiel la religión, Afrodita es la incorporación, bajo las especies de persona divina, de la idea que Safo tiene del amor, o, si preferimos volver la frase por pasiva, Safo se considera, respecto a la diosa del amor, «experimentum suae medietatis» [361]. El amor (fr. 172: (Ἔρως) ἀλγεσίδωρος) tiene sus dificultades, sus intercadencias y hasta sus enojos, como todas las cosas del mundo. Bien lo sabe Safo, que ha poetizado la admirable descripción nosográfica de la dolencia amorosa con extraña riqueza de pormenores, precisamente diferenciados (calambres, sudores fríos, enojos apasionados de la amante, opilada de color). Otra vez, ha cantado la soledad de la amante derelicta, a la hora del lucero, y, otra vez, el dolor mortal de un amor que derrama en su corazón el gusto de morir; pero también a veces, no siempre, en dichosísimas ocasiones, el gozo incomparable del amor. Porque el amor (no en alternativo o sucesivo imperio, sino como simultánea doble melodía) es delicioso y maleficioso, dulce y amargo, pobre y rico, menesteroso y dadivoso, activo y pasivo, y es otras muchas cosas basadas en los consabidos «contrarios». Safo recoge absorta esta síntesis profunda de la dialéctica del amor, de la sístole y diástole del corazón que administra el universo; y siente el amor íntegramente, en su esplendor y su gracia y en su miseria y desgracia, que son la inevitable contrapartida de aquéllas. Lo que un pasaje platónico (*Fedón* 60 *b*) nos enseña, que el dolor y la alegría nacen añudados de una misma cima, ἐκ μιᾶς κορυφῆς συνημμένω, eso mismo nos dice poéticamente Safo (fr. 146 dirigido, según el escoliasta, a una persona que rehusaba tomar lo agrio con lo dulce) μήτε μοι μέλι μήτε μέλισσα, «para mí, ni miel ni abeja», o sea, «para mí, a la vez, la dulzura de la miel y el aguijón de la abeja», que se juntan en el dulciamargo o agridulce (fr. 130, 2) del amor, «il dolce amaro» petrarquiano [362]. Como sea el amor dolor

361 San Agustín (Migne XLII 1006).
362 Petrarca, *soneto* CCV.

y gozo [363], opresión y ansia y, a la vez, liberación y calma, en el contexto de esa dialéctica y concepto totalitario (que es el abecé del sentimiento sáfico del amor), comprendemos el sentido de la promesa de reciprocidad que Safo recibe, o se hace, a través de los labios de Afrodita. Safo testimonia que el amor es una experiencia que recurre idéntica según y conforme aquella dialéctica. Afrodita lo confirma y proclama su ley de reciprocidad. Lo que Afrodita dice o, en Afrodita, Safo es el correlato del «ritmo» (en el sentido que tiene la bisabuela griega de nuestra palabra) o ten con ten que mantiene la vida de los hombres, al cual se refiere un fragmento, muy conocido, de Arquíloco (fr. 67 a D.). El reconocimiento de ese «ritmo» fundamenta en el hombre su τλημοσύνη, un valor casi de puro aguante, que es un lugar semicomún en la lírica de esta época: cf. el πὰν τόλματον con el que concluye el «fragmento patográfico» (31, 17) [364]. Lo que el poeta de Paros expresa corajudamente en su poesía sanguínea, vehemente y generosa, una cosa así me parece que deja enseñada la poetisa de Lesbos con femenina dulzura, que el dolor y el gozo, la busca y la correspondencia son, en el amor, accidentes de una misma sustancia. Por eso, acaso, el dolor no llega a turbar, en Safo, la atmósfera lírica, que es siempre alegre, porque alegre es la aceptación y la busca. La experiencia privilegiada de Safo, testimonio vivo de la diosa y, en ese sentido, buena maestra, se ofrece como advertimiento para sus oyentes sobre el «código» del amor, pues, aunque esta obra no sea una forma didascálica de poesía, el canto del poema ante el tíaso le confiere, aparte su valor subjetivo y psicológico, un alcance que llamaría yo pedagógico o no sé cómo llamarlo.

6. «TEMPO» Y TIEMPO

Dos palabras sobre el movimiento general de la oda, su trayecto y cadencia marcado por el juego de pausas, que es de lo más fisonómico de un poema, pues el poeta crea su obra con una peculiar

363 Leemos ya en *Od.* 19, 471 τὴν δ' ἅμα χάρμα καὶ ἄλγος ἕλε φρένα; pero el descubrimiento de la polaridad de dolor y gozo a la vez es cosa de la lírica: cf. B. Snell, *Gesammelte Schriften*, Gotinga, 1966, 94-96.

364 «Todo es comportable», mal traducido generalmente como «todo se ha de comportar».

tesitura que mide y pesa los silencios en el andar de la frase poética y nosotros, al leerlo, tenemos que decirlo con tesitura equivalente, dando a cada pausa su justo cumplimiento.

Escribe en 1924 H. Fränkel[365]: «El poema, con excepción de la última estrofa, pasa corriendo de un único tirón»; pero, a la página siguiente, corrige: «La oda a Afrodita corre, pues, a lo largo de *cinco* estrofas sin pausa gramatical o de contenido» (soy yo quien subrayo). Repite, sin corregir, R. Pfeiffer en 1929[366]: «A lo largo de las siete estrofas una única frase, un único tono, la petición de ayuda del θυμός enloquecido (μαινόλᾳ), añorante (ἰμέρρει), el alma de Safo que, tras el cumplimiento (τελέσσαι), anhela también la liberación (λῦσον)». Escribe en 1935, matizando más y mejor la corrección, M. Bowra[367]: «Hay una pausa grave solamente al final de las estancias primera, sexta y última, esto es, de la invocación, de la justificación y de la petición, las restantes están mutuamente ligadas por el paso de las frases de una a otra». Escribe en 1954, sin ninguna corrección, M. Treu[368]: «Un solo aliento recorre la oda entera. En ninguna parte, en las siete estrofas, una pausa, que necesite interpunción».

En cada caso hemos señalado nosotros cómo la frase sáfica en este poema suele correr de un verso a otro en un ligado encabalgamiento sintáctico de los versos, sin contar, por supuesto, el caso normal de encabalgamiento entre los dos elementos rítmicos que constituyen el tercer verso (hendecasílabo y «adonio»). La expresión, incontenible en los límites de cada verso, resbala al próximo, el sentido se enhebra a lo largo de los versos consecutivos que se pasan mutuamente los brazos por encima de los hombros, como si quisieran entrelazarse en una guirnalda con sentido corrido. En las estrofas segunda y tercera el encabalgamiento es suave (es decir, el sentido prolongado de un verso a otro sigue fluyendo hasta la terminación del segundo), con la sola excepción de verso 7 ἔκλυες

365 En pp. 48-49 de «Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur», recogido en *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, Munich, 1955, 40-96.

366 En p. 144 de «Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik», *Phil.* LXXXIV 1929, 137-152 (recogido en p. 48, nota 8, de *Ausgewählte Schriften*, Munich, 1960, 42-54).

367 *Greek Lyric Poetry*, 205.

368 *Sappho*, Munich, 1968², 177. La cosa está mucho mejor vista por H. Saake, *o. c.* 74-75.

(para marcar la rima y paralelismo con ἦλθες): la sintaxis de «halètement» expresa el ritmo fluyente y la marcha rauda del viaje, se adapta al presto fluir de la narración. En las estrofas quinta y séptima el encabalgamiento es abrupo (es decir, el sentido prolongado de un verso a otro, se quiebra súbitamente en el segundo) y produce la consiguiente connotación emocional: una emoción afectuosa de la palabra dulce y zigzagueante de la diosa, especialmente destacada al colidir los versos 18-19 en una zona de secancia πεἰθωμαι (la importancia de esta ensambladura y vínculo ya la señalamos); un entrecortamiento emocionado en las palabras en las que la devota aprieta su petición final. Por supuesto que los límites de la entidad rítmica que llamamos verso no están condicionados por los límites de sentido. Cuando no coinciden la figura rítmica y la del sentido, sale, en el manar de la voz, el doble dibujo o trenzado del ritmo sintáctico y del ritmo métrico. Pero cuando se superponen los dos impulsos dinámicos, haciéndose el uno servicial del otro, esto es, cuando el sentido fluye plegándose al cauce del verso y el fin de verso coincide con el fin de frase o miembro sintáctico, las pausas resultan nítidas al oído. Tal ocurre, y no por azar, en nuestra oda, en la estrofa primera, expresando la liturgia solemne de la invocación, a la que se ajusta, temerosa, la palabra de la invocante, y en la estrofa sexta (vv. 21-23), circunscrita cada una de las tres frases de la promesa a un verso cortante y resaltante, por todas las razones que expusimos. En fin, lo mismo ocurre en la estrofa cuarta y aún es más significativo el aislamiento del verso 14, eje del poema.

Todavía es más interesante lo que se refiere a la composición y engarce de las estrofas, a las relaciones interestróficas, pues, en algunos casos, el sentido discurre de estrofa a estrofa mediante encabalgamientos[369] o empalmes con la estrofa siguiente. Por donde venimos a entender que tales estrofas, discretas en lo métrico y comunicantes en la sintaxis, no son estrofas estancas, sino que han

[369] Que responden a tipos normales: se encabalga un participio en v. 9, dos oraciones coordinadas en v. 17 y un verbo en v. 13. Cf. material comparativo en Píndaro, en R. Nierhaus, *Strophe und Inhalt im pindarischen Epinikion*, Wurzburgo, 1936, 23, 24-25 y 19, respectivamente: por ejemplo, para el segundo caso, cf. *P.* 2, 33 ὅτι (causal)... / ὅτι, *I.* 6, 26 πόλις, ἅτις οὐ... / οὐδ' ἅτις. El número de sílabas desplazadas es de cuatro en v. 5 y de seis en v. 13. Según lo dicho en nuestra nota 174, no se encabalga nada absolutamente necesario, *en principio, para el sentido de las palabras de la estrofa anterior.*

sido concebidas con un fin estético o composicional especial. La concatenación estrófica es un modo especial para el ensamblaje de la estructura del poema. Pero hay que tener sumo cuidado en matizar, sin incurrir en exageraciones, como, por ejemplo, decir que la oda entera (Pfeiffer y Treu) o las cinco estrofas de la ἔκφρασις (Fränkel y Bowra) se realizan sin punto de vado. Bien al contrario, hay, a este respecto, en el poema un ritmo de silencios bien calculados, modelado que el silencio da a la voz en un clímax perfectamente calibrado. De una parte, pausas (que pueden ser instantáneas o prolongadas); de otra parte, rompimiento de las cancillas entre estrofa y estrofa, es decir, arte de las transiciones dejando que en el oído se fundan las últimas resonancias de la estrofa abandonada con la primera armonía de la estrofa que comienza.

Entre los versos 4 y 5 hemos supuesto, como es opinión común, encabalgamiento, pues, si no lo hubiera, se desharía todo el arte de tensión y suspensión que aquí hemos visto, al perderse el valor adversativo que hemos asignado a ἀλλά: esta partícula introduciría, entonces, lisamente al imperativo ἔλθε, sin contraste lógico con el precedente μὴ δάμνα. En versos 8-9, tras ἦλθες nosotros suponemos una pequeña pausa interestrófica (no solamente métrica) para realzar, sin independizarlo, el encabalgamiento sintáctico ἄρμ' ὑπασδεύξαισα que inicia la descripción del viaje, mediante la inversión que dijimos, puente entre un estilo verbal y otro nominal. En versos 12-13 hay hiato, coincidente con salto interestrófico, y no dejaría de ser curioso razonamiento ése que, en sus cuentas, olvidara tal pormenor, por liviano o imponderable. El mismo hiato, que indica en la métrica la falta de continuidad interestrófica, marca también un cierto lindero de sentido[370]: el énfasis así conseguido para αἶψα lo destacamos en momento oportuno. Por consiguiente, entre las estrofas primera y segunda, de una parte, y, de otra, entre la segunda y tercera, hay pausa, siquiera no muy marcada. En cambio, en las tres últimas estrofas (visión y locución) de la ἔκφρασις comprobamos un ritmo climáctico en los límites interestróficos, que va de ausencia de pausa a pausa destacada, pasando por pausa

370 Que Virgilio *Aen.* I 300-301 «uolat ille per aëra magnum / remigio alarum ac Libyae citus astitit oris», al describir la última etapa del viaje de Mercurio, no ponga pausa delante de ella, no veo que pueda demostrar que tampoco aquí Safo la pone, como parece entender H. Fränkel, *o. c.* 48, nota 1.

menos sensible. No hay pausa entre los versos 16 y 17, sin interposición ni medianería de silencio (lo mismo que entre los versos 15-16: cf. κῶττι). En esta estrofa cuarta los versos no se encabalgan, ya se dijo, pero sí la estrofa con la siguiente. En la quinta estrofa todos los versos están encabalgados. En el verşo 20 ponemos una pausa menor (pues no debe romper el conjunto simétrico 3/2/3 de la ῥῆσις); pero, al fin, pausa, pues síguese que allí hay pausa donde un fin de estrofa coincide con el paso de la pregunta a la aseveración solemne [371]. En esta última, el tono cortante se destaca por la ausencia de encabalgamientos versales (como indican los hiatos [372]): este rasgo resalta todavía por el contraste con el encabalgamiento, normal, de los dos miembros del tercer verso de la estrofa (una «frase con cola»). En el verso 24, que es cabo de la ῥῆσις y final de la promesa de Afrodita, hay una pausa (cf. el hiato interestrófico) mayor que la del verso 20: las dos pausas son de una medida distinta. El hiato indica el rompimiento del recuerdo, la penetración de la realidad en la dulce visión, la recaída en el presente [373] o recuperación del plano temporal perdido en el verso 5, la existencia, en fin, de un foso temporal sobre el cual Safo quiere echar el puente levadizo, jugando con un romper y no romper, con un ligar y no ligar. La «travesía de ida y vuelta» ha terminado, nos viene a decir el reencuentro, tras el hiato, con ἔλθε en el verso 25 a (cf. v. 5). La «evocación» traspone, pierde su autonomía y de nuevo regresamos a la invocación, encabalgados los versos en un «rallentando», ya más quedo, hasta llegar a parada de última queda y apagarse en un «morendo» delicado.

Toda la composición es un magnífico estudio de ritmo interior. Se demuestra plenamente que, mientras que en Homero la descripción es «estática» y cada pormenor de la ἔκφρασις tiene próximamente el mismo valor, en la lírica lesbia, por el contrario [374], cada

[371] Cf. H. Saake, *o. c.* 74.

[372] Señala W. Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, Leipzig, 1879, 547 la posibilidad de que los hiatos se realizaran en la poesía eolia con una pausa mayor que la existente entre los miembros de un sistema o período, en el sentido más estricto del término.

[373] Casos pindáricos de final de oda con «vuelta al presente» al inicio de la última estrofa: *O.* 6, 71; *O.* 7, 77; *I.* 8, 61, etc. y cf. R. Nierhaus, *o. c.* 45.

[374] Cf. G. Maurach en p. 17 de «Schilderungen in der archaischen Lyrik (Zu Alkaios Fr. Z 34)», *Hermes* XCVI 1968, 15-20. Véase también Alceo Z 22.

pormenor adviene expresión del sujeto lírico, que lo mide y calibra según la medida de su alma: de ahí las diferencias de «tempo».

Quiero ahora, antes de pasar a algunas conclusiones generales sobre la construcción de la oda en conjunto, avistar su fábrica desde otra perspectiva: las categorías del tiempo y la relación, conformadoras de toda otra estructura humana [375] y que son muy importantes en la constitución del mundo poético de esta oda.

En un esquema temporal, el poema lírico arranca del presente, de la realidad palpitante. En la estrofa inicial (1-5 a) suplica Safo desde el presente (λίσσομαί σε) por un futuro inmediato mediante formas de imperativo (μὴ δάμνα, ἔλθε) que quieren incorporar la eficacia de la palabra-fuerza sobre las personas y los acontecimientos. Mediante un tránsito suave (v. 6 ἄϊοισα, participio de presente), la acción se desarticula del presente y se retrograda al pasado (aoristos ἔκλυες, ἦλθες, ἐξίκοντο e imperfecto «pintoresco» ἄγον), dimensión del pretérito que se mantiene en el ἤρε(ο) del verso 15 a introductor de las palabras de la diosa por el procedimiento de la inducción. «El pasado como objeto de una narración pertenece a la memoria. El pasado como tema de lo lírico es un tesoro del recuerdo», escribe Staiger [376], y recuerdo («Erinnerung») es, en efecto, el nombre para la falta de distancia entre sujeto y objeto, para el estado lírico de «uno en otro». La dimensión del pasado, en la estructura temporal del recuerdo, se diría que se mantiene hasta el final de la ῥῆσις en el verso 24, pues los diferentes tiempos que se ponen (15 b - 24), en «oratio obliqua» u «oratio recta», cuelgan, en realidad gramatical, de ἤρεο, cuya presencia catalizadora nos haría mirarlos al bies, en arte de reflejo, degradados al pasado. En realidad poética, matizando más, diríamos que el plano temporal inmediato del inicio y el de la vivencia pretérita, que actúa como segunda formación o plano de segundo grado, se traban, en las palabras de la diosa en el pasado (15 b - 24), en una tercera formación temporal. Es una soldadura de ambos planos heterogéneos, una nivelación entre dos horizontes temporales, una intersección del plano del pasado con el plano del presente mediante una nueva complicación imaginativa. La cinemática del tiempo se vertebra, en

375 Cf. H. Saake, *o. c.* 215-216.
376 *Conceptos fundamentales de poética*, 73.

un triplicado plano, en tres estratos o dimensiones: presente (invocación), pasado (descripción) y presente en el pasado (visión y locución). Esta última dimensión llega a producir un efecto interesantísimo. La re-visión está actualizada en presentes que nos la aducen como presencia sensible, tangible. Anulando, suspendiendo el tiempo, vivimos la presencia inmediata de la diosa y la plática pasada tiene fuerza de supción y captación bastante para escamotear la diferencia de plano temporal y para escaparse de aquel «preguntaste», que parecía tenerla cogida con su mano férrea.

El recuerdo es un cuadro en el que la dimensión de profundidad es el tiempo: si éste se anula o escamotea, las estampas anudadas en profundidad nos dan la sensación frontal de una pintura plana. Borrando la distancia del tiempo, se juntan a la vista dos escenas alejadas en el tiempo, como, en el cine, un fundido suelda dos secuencias remotas en el tiempo y se produce la sensación de simultaneísmo. La vida revivida es vida quintaesenciada y no se puede vivir en extensión, sino en intensidad. La súplica de antaño y la de ahora parece que reciben idéntica respuesta de la diosa. La co-fusión, la superposición temporal parece que construye una síntesis intemporal y las palabras de la diosa para solevantar y animar a Safo parecen dichas en un tiempo hierofánico, en el cual, mediante una gloriosa abolición del tiempo, toda la vida es un ahora y un siempre, una presencia y una permanencia. Esto no es sorprendente, sino normal en la plegaria: en fin de cuentas, nuestra ἔκφρασις responde, en la estructura del conjuro o la oración, al «antecedente mágico» (luego, «pars epica»), es decir, que un suceso que se desarrolló en un tiempo anterior y que posee el valor típico o ejemplar del mito, es actualizado por el poder de las fórmulas que lo hacen presente y fecundo [377].

La gradación está muy matizada en el curso gramatical de la frase. Las palabras de la diosa se recogen primero oblicuamente; pero es mucho para considerar la manera como están dispuestos los tiempos verbales, la cual tiene su por qué y aprovecha sutilmente las posibilidades que ofrece la complicación sutil del tejido tempo-aspectual del verbo griego. Un estado presente enraizado en

[377] Cf. G. van der Leeuw, «Die sogennante 'epische Einleitung' der Zauberformeln», *Zeitschr. f. Religionspsychologie* VI 1933, 161 ss. y *La religion dans son essence et ses manifestations*, París, 1955, 415-416.

el pasado, o sea, un pasado que funciona como sustrato sobre el que se levanta un estado presente (πέπονθα), se sustituye por un presente (κάλημμι), seguido a su vez de un presente perifrástico con proyección futura (θέλω γένεσθαι), con que resulta tejido con suaves matices y transiciones el paso de las palabras de la diosa «in modo obliquo» a sus palabras por derecho. La táctica envuelve una intención. En efecto, el estilo directo, en el que se resuelve la «oratio obliqua», tiene sus prótasis en presente (φεύγει, δέκεται, φίλει); pero sus apódosis, alineadas en simetría impecable, en futuro (διώξει, φιλήσει). Sin necesidad de volver a la segunda formación temporal (vivencia pretérita), el poeta puede recobrar, directamente, en la estrofa final (25-28) el plano temporal inmediato, volver a inscribirse en el presente del proemio, suplicando por su futuro inmediato (imperativos). La promesa hecha por la diosa, en ocasión pasada, visto el pretérito «ex futuro» y por gracia de la progresiva caída desde el pasado al presente, parece que sigue cursando en el presente y que se dilata en lo futuro futurísimo. Tal construcción a distancia entre lo que ahora es y lo que será, de una parte, y, de otra, lo que, en el pasado, fue (pasado del pasado) y lo que había de ser (futuro en el pasado), acaba por decirnos que «el futuro se llama ayer». La suplicante funda su agüero en los mismos motivos, asume y degusta la ilusión de que la promesa de la diosa aclara el presente e ilumina la sombra patética en que se emboza el porvenir.

Bajo la vivencia de esa impresión se realiza la transformación de su estado de espíritu. No es sin importancia, a este respecto, volver a recordar el curioso desdoblamiento de Safo que habla fuera y dentro de la ῥῆσις de la diosa. Son tres capas de tiempo, tres vetas de un hilo unitario que no se suceden, sino que se superponen, o, mejor digo, nos llegan como los sabores complejos a la boca: los hechos, su visión por Afrodita, la visión que Safo nos da de esa visión. Merced a este modo duplicado, la promesa de Afrodita se refiere también a la nueva petición de Safo[378]. En una palabra, el contraste entre presente y pasado se ha resuelto, al final, en una identidad, en la ilusión confortadora de una identidad. La memoria,

[378] Escribe P. Maas, *Kleine Schriften*, Munich, 1973, 183: «Safo, con ayuda de esta fórmula ritual, ha entrelazado maravillosamente las realizaciones del pasado con los deseos del presente».

en el arranque de la ῥῆσις, progresivamente desplazada en los comedios (al borrarse, en la relación con el futuro, su punto de arranque en el pasado), ha cedido paso a la esperanza, en la meta del poema. A la «evocación», llamamiento de lo pretérito desde el presente, corresponde la «invocación» del esperante a la instancia superior en la que su esperanza descansa; pero, situada la evocación entre dos momentos de la invocación, se teje, como resultante, una retícula temporal, mediante sutiles celajes y nervecillos, un diagrama que cabe recorrer en dos direcciones distintas; anfisbeno, que, como la serpiente de este nombre, puede moverse en dos direcciones: presente - pasado - futuro y futuro «ex praeterito» - pretérito - presente.

El juego de los tiempos en el tejido del poema no corresponde a los dos planos temporales (presente [o futuro] / pasado) que, en normalidad, tropezamos en Safo [379], sino a un enrejado, nada ingenuo, de tres planos, mediante cuya dinamicidad Safo consigue realizar admirablemente lo que constituye la magia del tiempo en la poesía lírica, es decir, que diversos momentos cronológicos se superponen y se funden en la actualidad del sentimiento. Consiste en que, por gracia de la potencia evocadora del sentimiento, los momentos esenciales se alinean sobre el mismo plano temporal, de tal manera que presente, pasado y futuro tienen un solo rostro y una sola significación: son presente, pero presente fuera del tiempo, en una atmósfera ucrónica.

Estas dos postreras consideraciones que aquí hemos tocado, sobre el «tempo» y el tiempo, revelan que la oda es una estructura perfectamente trabada, en que no hay nada que huelgue. La parte central o cuerpo de la oda (la «evocatio») no ha sido estirada más de lo justo. Lo mismo cabe decir, cuando se contempla el poema desde el punto de vista de su división, como movimiento, en el juego de las acciones y pasiones de los personajes, en una serie de actuaciones cada una con su respectivo sujeto, o sea, cuando se estudia la oda desde la perspectiva de la relación yo (Safo) - tú (Afrodita) [380]. Los pronombres personales y posesivos, indicativos de

[379] Quizás en el fr. 96 tropezamos con algo parecido en sutileza: un momento inicial (en presente), al que se superpone el de la despedida (pasado) y, en éste, se mira al futuro; al fin, toda la imagen viene absorbida en la del pasado feliz.

[380] Cf. H. Saake, *o. c.* 50.

cómo pendulea el centro de gravedad de aquella relación personal, son los siguientes: v. 2 λίσσομαί σε, v. 3 με... δάμνα, v. 6 ἔμας αὔδας, *v. 9* σ' ἄγον (*el tiro del carro*), v. 13 b σὺ δ', v. 17 μοι (en la esfera del yo, sin tránsito de persona), v. 19 a ἐς σὰν φιλότατα (sujeto: Afrodita), *v. 19-24* σ(ε) ἀδίκησι, *etc.* (*sujeto: la persona innominada*), v. 25 ἔλθε μοι, v. 26 μοι (en la esfera del yo), v. 27 σὺ δ'. Repara, pues, lector cómo resulta el siguiente esquema de las diferentes actuaciones: 1-2 a tú (Afrodita), 2 b yo (Safo), 3-9 a tú, *9 b - 13 a el carro,* 13 b - 15 a tú, 15 b - 18 a yo, 18 b - 19 a tú, *19-24 la anónima,* 25 - 26 a tú, 26 b - 27 a yo, 27 b - 28 tú. Relativamente a las «peripecias líricas» (Schadewaldt), por las cuales una persona hace tránsito al fenómeno contrario o complementario, no es menester ahilarse de sutil para apreciar que los dos intercalares no hacen sino destacar la simetría perfecta de la composición. El primero, el carro (entre un tú y otro tú) nos figura a Afrodita como objeto de vectación para señalar el tránsito desde la imagen en lejanía de la diosa a su imagen en proximidad, con todas las secuelas de esta cercanía, la más importante, el paso de lo movido a motor. El segundo intercalar entre las dos locuentes en juego de presencia lo llena con el «hueco de su ausencia» la mujer sin nombre: nos presenta la relación Safo-Afrodita a través de una tercera, la anónima que enciende en el pecho de Safo el fuego amoroso. Lo que Safo pide y lo que Afrodita promete afectan a la anónima, por supuesto; pero cuando hablo aquí de relación «triangular», me refiero a otra cosa. Cuando dos amantes en ciertas situaciones (variantes dentro de un tipo) quieren decirse algo, no siempre acuden al discurso directo, sin intermediarios. Las quejas mutuas entre los cónyuges se triangularizan, frecuentemente, a través de los hijos; marido y mujer se pasan y devuelven la pelota a través del rebote de un hijo[381]. ¿A través de quién, mejor que de Afrodita, podrán declararse, por fin, los sentimientos hacia la persona amada, sentimientos que ya mostraban las apariencias mudas?

381 Desde este punto de vista ha analizado W. Schadewaldt bellamente la conversación entre Héctor y Andrómaca en el canto VI de la *Ilíada*: cf. *Von Homers Werk und Welt*, Stuttgart, 1959³, 207-233.

7. EL SIETE Y EL «NOMO CITARÓDICO»

Llegados a este punto, expondré o, mejor, insinuaré una última observación sobre la estructura composicional de la oda. Ésta es ternaria, desde luego, con una parte central entre las estrofas inicial y final. Pero la estructura ternaria se realiza a través de un septeto de estrofas, cada una de las cuales corresponde a un subtema dentro del tema general. Es posible que el número siete no sea aquí el resultado de una casualidad [382], y al hablar de este tema, cumplimos la promesa que hicimos en la embocadura del presente estudio. Porque da la casualidad de que la primera estrofa es una ἀρχά y de que la última es un ἐπίλογος. Da la casualidad de que la estrofa central (cuarta) ha sido concebida como eje de simetría del poema, como ὀμφαλός, diríamos, del mismo: como en un escudo (ἀσπὶς ὀμφαλόεσσα), cuyo «ombligo» es el rostro de un dios y, en círculos concéntricos, se disponen en torno suyo los diferentes elementos de la escena o de la historia. Da la casualidad de que en la estrofa inmediatamente subsiguiente a esa umbilical aparece el nombre de Safo que resella, como firma auténtica, la obra, como si el poeta marcara el poema para legitimarlo, lo que se llama una σφραγ ς [383]. El «sello» es, unas veces, el simple del nombre del autor [384], bien de modo directo, bien de modo indirecto, como hace Solón (fr. 23, 1), que pone su propio nombre en boca de un adversario, al principio

382 Cf. en general sobre los prestigios del siete, W. H. Roscher, «Die Sieben- und Neunzahl im Kult und Mythologie der Griechen», *Abhandl. Sächs. Ak. Wiss.* phil.-hist. Kl. 21, 4 (1903).

383 Cf. W. Aly, «Sphragis», *R. E.* III A, 2 (1929), 1757-1758; J. Dihle, *Sphragis. Eine semasiologische Nachlese*, Dis. Giessen, 1938; W. Kranz, «Sphragis. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlussmotiv antiker Dichtung», *Rhein. Mus.* CIV 1961, 3-46 y 97-124.

384 Cf., fuera de la lírica: Hesíodo *Theog.* 22 ss. y *Trab.* 649 (el final primitivo del poema está, quizás, en el verso 694), Hymn. Apoll. 1, 165 ss. Recuérdese la parte final del ἀγών de la Comedia, llamada por los modernos σφραγίς. Para los líricos arcaicos, cf. Alcmán 39 P. y Teognis 19-26, aunque se ha discutido mucho cuál es aquí la verdadera σφραγίς: el nombre del poeta, el de Cirno u otras palabras (σοὶ τιζομένῳ ἐμοί para G. Nenci, «Il sigillo di Teognide», *Riv. Istr. Fil. Cl.* XLI 1963, 30-37): cf. L. Woodbury, «The Seal of Theognis», *The Phoenix* I 1952, 20 ss. Si, en Teognis, el «sello» es el nombre de Cirno, en Safo, por el contrario, el «sello» es su propio nombre y lo «sigiloso» envuelve a la φιλουμένη.

de su defensa dirigida a Foco: οὐκ ἔφυ Σόλων βαρύφρων οὐδὲ βουλήεις ἀνήρ [385]. Y da la casualidad de que se dan «transiciones» entre unas estrofas y no entre otras de las siete de la oda. Tanta casualidad, prodigiosa casualidad, nos deja un poco suspensos y, en seguida, nos viene a la memoria el nombre de Terpandro, paisano de Safo y algo anterior a ella en el tiempo, así como las noticias que nos han sido transmitidas acerca del «nomo citaródico».

En torno al «nomo citaródico» hay muchos puntos oscuros, que afectan a cuestiones esenciales [386]. No sabemos si era o no una composición estrófica. No sabemos si estaba compuesto en hexámetros o en hexámetros y metros diversos o en metros líricos. Desconocemos la relación, en él, entre el ritmo y la armonía musical, ni sabemos si era una melodía o un «modelo melódico», esto es, una fórmula para melodías. No sabemos de su vinculación o independencia con respecto a la epopeya. Pero, al menos, la tradición nos da noticia de sus diferentes partes, y éstas, según el texto fundamental (Pólux IV 66), eran siete: μέρη δὲ τοῦ κιθαρῳδικοῦ νόμου, Τερπάνδρου κατανείμαντος, ἑπτά· ἀρχά (Jurenka: codd. ἑπτάαρχα, ἕπαρχα), μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος [387]. Es muy probable que la estructura septenaria sea un desarrollo de una estructura fundamental ternaria, como la postulada por [Plutarco] *de musica*, 33: ἀρχή, μέσον, ἔκβασις. Esta estructura base la ven algunos [388] como ἀρχά - ὀμφαλός - σφραγίς. Pero otros [389], más razonablemente, como ἀρχά - ὀμφαλός + σφραγίς - ἐπίλογος. En todo caso, la noticia de Pólux merece crédito, cuando se refiere a las siete partes del nomo terpandreo. Ahora bien, cuanto al orden o sucesión de esas partes, hay variedad de opiniones. Así O. Crusius [390] defendió la seriación tal y como está en el texto de

[385] Este posible carácter de σφραγίς de los versos 19-20 no lo veo señalado por nadie: cf., por ejemplo, W. Kranz en pp. 19-20 de *o. c.* en nuestra nota 383.

[386] Cf. H. Griesser, *Nomos. Ein Beitrag zur griechische Musikgeschichte*, Heidelberg, 1937.

[387] Texto y aparato crítico en E. Bethe, *Pollucis onomasticon*, Stuttgart, 1900 (reimpr., 1967).

[388] Así F. Lasserre, *Plutarque: De la musique*, Olten-Lausana, 1954, 28 y B. A. van Groningen, «A propos de Terpandre», *Mnemosyne* n. s. VIII 1955, 177 ss. y *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam, 1960², 74-75.

[389] Así W. Vetter, «Terpandros», *R. E.* V A, 1 (1934), 785-786 y H. Koller en p. 186 de «Das kitharodische Prooimion», *Phil.* C 1956, 159-206.

[390] «Ueber Nomosfrage», *Verhandl. der Versammlungen deutscher Philologen und Schulmänner*, Leipzig, 1888, 258 ss.

Pólux, poniendo las «transiciones» κατατροπά y μετακατατροπά delante del ὀμφαλός. En cambio, R. Westphal[391], seguido, entre otros, por H. Gleditsch[392], entendía, como parece obligado por la simetría de una composición impar (en la cual el ὀμφαλός debe ser el centro), que al ὀμφαλός precedía la κατατροπά («Uebergang») y le seguía la μετακατατροπά («Rückkehr»). Tal era igualmente la opinión de F. A. Gevaert[393]: alrededor del «ombligo», como eje de la simetría, se equilibran las demás partes, sean originarias o no. Las partes originarias son μεταρχά o «comienzo» y σφραγίς. El preámbulo o proemio (ἀρχά) y la parte final (ἐπίλογος) se han puesto posteriormente como cabeza y cabo de la composición. Las «transiciones» κατατροπά y μετακατατροπά se ponen delante y detrás, respectivamente, del ὀμφαλός. Desde luego, parece seguro que la μετακατατροπά[394] o segunda transición va detrás del ὀμφαλός (cf. Píndaro, con las naturales reservas del paralelo); pero a mí me parece que tienen razón Vetter y Koller al soldar ὀμφαλός + σφραγίς sin intermediarios[395] y que no la tiene Gevaert al considerar que la ἀρχά y el ἐπίλογος no son elementos originarios: en cualquier caso, hay que contar con ellos en el estudio de la estructura y sus relaciones. Para la simetría de la construcción lo esencial es que el centro lo ocupe el ὀμφαλός. La introducción ἀρχά + μεταρχά (o sea, paso de la ἀρχά al cuerpo de la composición y, en ese sentido, propio inicio de ésta) va seguida de una «transición» (κατατροπά) al «medium» ὀμφαλός + σφραγίς, y otra «transición» (μετακατατροπά, que no requiere ser ἀντικατατροπά, en simetría axial con

391 En p. 76 de «Der terpandrische Nomos», en *Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien*, Leipzig, 1869, 69-124.

392 *Metrik der Griechen und Römer*, Munich, 1901³, 200. Cf. también R. Westphal - H. Gleditsch, *Allgemeine Theorie der griechischen Metrik* (en A. Rossbach - R. Westphal, *Theorie der musischen Künste der Hellenen* III 1), Leipzig, 1887 (reimpr. Hildesheim, 1966), 215.

393 *Histoire et théorie de la Musique dans l'Antiquité* II, Gante, 1881 (reimpr. Hildesheim, 1965), 313-314.

394 El término μετακατατροπά parece indicar «una κατατροπά después» (cf. los pocos ejemplos compuestos con esta doble preposición: tardío μετακατασκευάζω e «hipocrático» μετακαταχέω y μετακαταψύχομαι) y no «la parte que sigue a la κατατροπά».

395 En «Los persas» de Timoteo (texto en Page, *Poetae Melici Graeci*, 399 ss.) la σφραγίς (vv. 215-248) va, desde luego, inmediatamente después del ὀμφαλός que acaba en el v. 214.

la κατατροπά, tomando como eje el solo «ombligo») conduce al ἐπίλογος.

Bien sé que se ha exagerado muchísimo la importancia del nomo citaródico como modelo de la lírica coral, no sólo en los himnos a los dioses (lo que sería natural), sino en los encomios y epinicios. La «dispositio partium» del epinicio pindárico fue explicada por Von Leutsch, Lubbert y, sobre todo, Mezger [396] como modelo simétrico a base de: pasajes preparatorios y transicionales, el ὀμφαλός (mito), pasajes transicionales y conclusión. Esta idea no es, desde luego, inverosímil; pero lo que no es de recibo es someter toda oda pindárica al lecho de Procrustes de las siete partes del nomo terpandreo, en virtud de exégesis violentas que dejan, muchas veces, al lector sin enterarse del por qué, y, lo que es peor, en tal escepticismo, que tampoco muestra gran curiosidad por saberlo [397]. La exageración despertó, por reacción natural, una gran hostilidad [398], que hoy me parece que ya ha traspuesto. Ésta no es sólo opinión mía. Se habla ahora, por voces de la mayor autoridad [399], del interés que podría tener un nuevo examen del tema. Tampoco he de entrar aquí en una discusión del problema en la poesía helenística (Calímaco, Teócrito) o romana (Catulo); aunque sí advertiré que las investigaciones realizadas en este terreno parecen demostrar igualmente que el orden de enumeración de las siete partes en el texto de Pólux no corresponde a la sucesión real [400].

En todo caso, las autoridades arriba aludidas, que tanto describen, no describen la posible influencia del modelo del nomo terpandreo sobre la primera oda sáfica (única completa conservada) en

396 F. Mezger, *Pindars' Siegeslieder*, Leipzig, 1880. Según este autor, todas las odas, menos seis (O. 4, 11, 12 y 14; P. 7 y N. 2, más N. 11, que no es un epinicio), se ajustarían a dicho esquema.

397 Historia de la cuestión, en A. B. Drachmann, *Moderne Pindarfortolking*, Copenhague, 1891, 5-161. Exposición moderada en R. Westphal, *o. c.* en nuestra nota 391, pp. 81 ss y en H. W. Smyth, *Greek Melic Poets*, Londres, 1906, LVIII ss.

398 Cf. J. H. Schmidt, *Die Kunstformen der griechischen Poesie* IV, Leipzig, 1872, 636-662.

399 Frente a la opinión negativa de C. M. Bowra, *Pindar*, Oxford, 1964, 321-322, cf. D. C. Young en p. 22, nota 56, de «Pindaric Criticism», en el vol. col. *Pindaros und Bakchylides* (edd. W. M. Calder-J. Stern), Darmstadt, 1970, 1-95.

400 Cf. C. Steinweg, «Kallimachos und die Nomosfrage», *Neue Jahrbücher f. Phil.* CV 1897, 270-286 y F. Skutsch, «Zum 68. Gedicht Catulls», *Rhein. Mus.* XLVII 1892, 128-151.

siete estrofas. Yo, al menos, no sé que nadie haya señalado esa posibilidad, mucho más patente, sin embargo, que en otros casos aducidos, discutibles. Terpandro era de Lesbos, como Safo. Hay que suponer que la distinción entre νόμοι (como los que componía Terpandro) y μέλη (como los que componía Safo) se basaba, sobre todo, en la interpretación musical y, mucho menos, en la estructura de los temas; es decir, que, según pertenecieran al patrimonio litúrgico o al profano, las formas mélicas tradicionales se llamaban νόμοι o μέλη[401], pero que la «dispositio partium» vendría a ser parecida. Si tenemos en cuenta que la disposición de las partes del nomo terpandreo responde a un esquema retórico[402] y que nuestra oda es el himno a un dios, no parece descabellado suponer que Safo se haya propuesto dar a su oda, en un encaje de lo nuevo, la disposición estrenada por Terpandro para los νόμοι en honor y gloria de Apolo; ello, naturalmente, con todas las diferencias fundamentales de extensión, forma, música, etc. que se interyectan entre el nomo litúrgico y un poema inserto en la tradición cancioneril popular del μέλος. Al cohonestar el canon estructural y preceptivo con el desarrollo propio de la canción popular, el resultado es que en la oda, aunque empautada sobre el esquema septenario, se manifiesta un desarrollo biológico, interno, estrictamente fiel a la ley de vida del poema.

Sea ello como quiera, yo no he sido llevado a esta opinión por el deseo de demostrar teorías de ésas de primera intención, sino, más bien, a pesar de mis muy moderados entusiasmos por ciertas teorías en torno al nomo terpandreo. Simplemente, está claro que la oda tiene, no por acaso, siete estrofas, que pueden corresponder a las siete partes del nomo citaródico, ya que: *a*) Evidentemente hay una ἀρχά (estrofa 1.ª) y un ἐπίλογος (estrofa 7.ª) y un «medio» u ὀμφαλός (estrofa 4.ª), seguido (el encabalgamiento estrófico, tan estrecho, marca la unidad) de lo que puede ser una σφραγίς (estrofa 5.ª, acabando con la mención del nombre de Safo). *b*) La estrofa 2.ª (comienzo de la parte central, tras el proemio) pudiera

401 Cf. C. Del Grande, *La metrica greca* (cit. en nuestra nota 17), 424 ss.

402 Cf. W. Vetter en col. 843 de «Nomos», *R. E.* XVII, 1 (1936), 840-843. Recuérdese la disposición retórica del discurso en siete partes, a partir de un esquema ternario primitivo (προοίμιον, ἀγῶνες, ἐπίλογος): cf. P. Hamberger, *Die rednerische Disposition in der alten* τέχνη ῥητορική, Paderborn, 1914, § 3.

entenderse como μεταρχά. La estrofa 3.ª es, por el concepto, la «transición» desde la descripción del viaje a la epifanía. La estrofa 6.ª, que concluye el «medium», es lógicamente la transición al final con la vuelta a la realidad. El juego de pausas y encabalgamientos interestróficos adquiere, a esta luz, una significación especial: ἀρχά[403] - μεταρχά (pequeña pausa, pero encabalgamiento sintáctico) · ὁμφαλός + σφραγίς (pausa) - μετακατατροπά (pausa equívoca, con un romper o no romper, cuya ambigüedad expresa el hiato temporal que ese tránsito significa) - ἐπίλογος. Como en los himnos al dios (cf. la fórmula ἐκ Διὸς ἀρχώμεθα, típica de la ἀρχά), Afrodita es invocada como ἀρχά (v. 1 'Αφρόδιτα), pero también en v. 13 σὺ δ' ὦ μάκαιρα y en v. 25 σὺ δ' αὔτα: es «principio, medio y fin», según la clásica fórmula composicional, que, para sus propios fines, utilizarían luego los filósofos desde Platón (*Legg.* 715 e) a los neoplatónicos.

8. CONSIDERACIONES FINALES

Hemos acompañado al poeta en su trayectoria, a través de las siete estrofas de la oda, en una lectura estataria. Hemos dibujado el atlas lingüístico (lingüística del arte) de las particularidades del poema, unas de carácter fónico para modular las palabras, otras de sustancia conceptual para modelar las ideas. Por lo tocante al ritmo y la sonoridad, hemos procedido a un análisis prolijo de sus más menudos componentes. Por lo que mira al sentido, hemos enfocado en muchos sesgos una porción de antítesis y correspondencias descendiendo tanto a lo particular de ellas, entrando con la lupa en los matices del significado y desmontando las frases pieza por pieza. Y por lo relativo a la composición, la hemos examinado con particularidad, dando a su interna ligazón tanta parte como a su sobrehaz encimera de oda arquitecturada en siete estrofas. Que todos estos puntos y acentos ha de mirar el explicador de un texto, cuyo método trata de avanzar desde la periferia hasta el centro de la esfera artística. Aquellos estratos mutuamente se condicionan y sustentan y de su actuación conjunta resulta el proceso lírico del

403 Encabalgado mediante un ἀλλά (v. 5), que es, en Píndaro, característico elemento de transición de una parte a otra de la estructura composicional: cf. G. Fraccaroli, *Le odi di Pindaro*, Verona, 1884, 43.

poema. Por la conjugación de esas cosas todas, red de elementos actuantes, hemos descubierto en el poema un pequeño universo de relaciones y cruces de referencias. Según hemos visto, todo es solidario y todo se hace coherente, pues la poesía siempre está regida por una exigente trabazón, visible u oculta, mejor cuando es oculta y así no se revela el excesivo esfuerzo técnico que ha intervenido en su elaboración.

El poema es una suma de delicadezas, nos previene, verso tras verso, deleitables sorpresas, está lleno de aciertos de ejecución. Aún se ha de alabar que no hay, en la oda, «motivos ciegos»: todo es funcional. La estructura es perfecta, ligada, exacta. Todo es espléndido. Nada es casual, nada es fortuito. Recordamos aquellas palabras de Marcel Proust: «les oeuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne». Las señas propias de una obra de arte verdaderamente clásico están presentes en esta oda, que vale cualquier cosa que valga mucho: plasticidad de un arte despierto para expresar el ser y no la apariencia; complementaridad y libertad, homogeneidad y contraste de las partes concertadas en un orden legal; grandeza y sencillez natural; claridad; idealidad de lo verdadero, que es mucho más que lo simplemente real.

La oda es una plegaria, la deprecación y los pedimentos de una amante a la diosa del amor para que ésta la aquiete y acorra en su pena de amor. Tiene la forma elemental de toda plegaria: «Tú eres esto o lo otro / Has hecho por mí esto o lo otro / Ayúdame en esta hora». Tiene también la forma literaria impuesta por el género. El género literario tiene, entre los griegos, unos moldes que exigen una conformación sujeta a términos forzosos. En esa literatura, la experiencia humana se convierte en criatura de arte a través no de cualesquiera palabras, sino a través de formas tradicionales. Wilamowitz[404] entendía que, en esta oda, las reliquias del género se limitan a la cabecera o ἀνάκλησις, con el rebrillo de sus epítetos ornamentales (vv. 1-2 a). La verdad es que las formas tradicionales se reconocen en la estructura exterior de la oda entera, atenida «formaliter» a las reglas del género: a la ἀνάκλησις siguen la λιτή

[404] *O. c.* 44.

y la ἐπίκλησις, elementos que, invertidos, vuelven a aparecer en la estrofa final; entre ambas estrofas, se inserta el «ejemplo», el recuerdo de otros ruegos anteriores que la diosa oyó, el viaje, el macarismo, la epifanía y parusía y, finalmente, la ῥῆσις, todos los cuales elementos se justifican desde un ordenamiento tradicional. Comprobamos, en efecto, que, al elegir los medios expresivos con que realizarse, el género condiciona tales medios hasta constreñirlos ampliamente. Esto es normal[405]; pero no encadena la originalidad del poeta, la desencadena. Se ha dicho, por Proust si no recuerdo mal —puede que no sea Proust—, que a los buenos poetas la tiranía de la rima les fuerza a encontrar sus mayores bellezas. Antonio Machado vino a decir lo mismo: «Verso libre, verso libre. / Líbrate mejor del verso / cuando te esclavice».

Los poetas griegos sus experiencias nuevas las vivieron siempre dentro de formas tradicionales. Al principio y final del poema, las formas del ὕμνος κλητικός parecen más rígidas, lo parecen nada más; en el cuerpo de la oda, inmersas en el mundo espiritual de Safo, pierden rigidez hierática, transfiguradas por la angustia y la esperanza del poeta: en el «ejemplo» el desarrollo de los elementos subjetivos y dialógicos desborda los límites del género para parecerse más a nuestra idea de un poema subjetivo amoroso y, apoyándose Safo en los andadores de unas formas disponibles, descarga sobre ellas un elemento insobornablemente personal[406], algo que ella ha experimentado por lo personal e íntimo, lo cual es ya patente

[405] Que la plegaria antigua, acroática, es también una obra de arte y la extrañeza que esto comporta para el gusto moderno, lo señala A. J. Festugière, «Vraisemblance psychologique et forme littéraire chez les anciens», *Phil.* CII 1958, 21-42, quien analiza finamente tres ejemplos de plegaria (dos de plegaria «de aparato» pagana bajo el Imperio y una plegaria litúrgica cristiana), nacidas, se nos dice, en el paroxismo del dolor y en las que, sin embargo, todo está refinadamente estudiado de acuerdo con las leyes del género. Por eso, en nuestro caso, la forma reglada y, en parte, solemne no quita autenticidad al grito del corazón «de profundis». Por eso no me parece correcta la inferencia de W. Kraus, «Sappho», *Der kleine Pauly* IV (1972), col. 1547: «Safo pide a Afrodita tan personalmente que uno se pregunta si la plegaria no se ha convertido aquí ya en mera forma para una confesión poética».

[406] «Pero esto es lo especial, que, precisamente dentro de esta vinculación con lo cultual, llega a expresarse lo más individual», escribe R. Pfeiffer, *Ausgewählte Schriften*, 48; aunque precisando en seguida que lo que el poeta arcaico siente como *suyas* son las *reacciones* ante el sentimiento y «que no debemos buscar aquí la personalidad libre, autorresponsable o, simplemente, la que se configura a sí propia» (*o. c.* 49).

cuando atendemos a los rasgos externos más salientes de esta parte de la oda, su larga descripción de la visión y locución, la forma dramática de la misma, la anticonvencionalidad del afecto de Afrodita a Safo [407]. Las dos terceras partes de la oda gasta Safo latamente en la «evocatio». ¿Se le atraviesa por delante como un pelotón de ideas laterales y disgresivas, a cuya fascinación no resiste? No, demostrado quedó, con hartura de razones, que no tiene nada de divagación lateral o embolismo por vía de excurso, ni sufre de excesiva dilución. Si carga en ella Safo un tanto la mano, tiene sus motivos, no es por gusto de narrar, sino porque en el recuerdo se incardina líricamente la realidad presente. En resumen, la belleza del todo, lo nuevo, lo raro y lo hermoso suyo (sin precedentes, sin concomitantes, sin consecuentes) es que la oda refleja, acomodándola a una textura tradicional, una revolucionaria mutación. La actualidad y presencia de todo el légamo hereditario cobra en este poema una potencia y fecundidad supremos.

La acuita a Safo pena de amor. Un lírico moderno, menesteroso de historiarse en trance semejante, daría expresión a su sentimiento, desenvolviéndolo psicológicamente o cantándoselo a la naturaleza, haciendo de la naturaleza tácita un reflejo del paisaje de su propia alma. Los estados de ánima se trasvasan a la naturaleza —las cumbres, el campo o el mar— que ve o nos describe. En parte, ello es producto de su descreencia en los dioses. El poeta griego no necesita cantarle sus penas a la naturaleza, pues para eso tiene a sus dioses. Safo se las cuenta a Afrodita y, naturalmente, liriza su pena amorosa en forma de plegaria. Pone Safo a contribución las formas tradicionales y las emplea como material de construcción para levantar un nuevo edificio, creando con él los espacios espirituales cuya posibilidad nadie sospechaba, dimensiones poéticas que la geometría literaria anterior no había descubierto. Lo que eran bienes de pro-

[407] Y otras cosas. Señala finamente H. Diller en p. 70 de «Möglichkeiten subjektiver Aussage in der frühen griechischen Lyrik», recogido en *Kleine Schriften*, Munich, 1971, 64-72, que la originalidad de la plegaria de Safo, frente a los paralelos homéricos, está, primero, en que en Safo no se trata de peligro de vida, regreso al hogar o cosas semejantes, sino de la relación personal con otro, y, segundo, en que, mientras en Homero tropezamos con una ayuda en caso concreto o generalmente hablando (siempre estás a mi lado, en toda necesidad), en cambio, en Safo se trata de una *disposición* de ayuda por parte de la diosa, cuyo efecto poético es todavía mayor al no concretizarse.

pios se han convertido en una realización singularísima, que sigue su humor propio, sensible, sensitivo, sentimental. Descubridora, con una sensibilidad diferente, de tesoros recatados del alma femenina, Safo, a través de un vehículo literario tradicional, aquí como siempre, crea un nuevo órgano con que afinar el corazón de los hombres, una nueva sensibilidad, una autenticidad de voz poética, perfectamente inédita y sin semblanza alguna con lo pretérito. La plegaria de Safo, precipitado admirable de femineidad —tan indefensa, tan tierna—, aporta al género tradicional una interiorización, un nivel de profundidad emotiva y un entrar a fondo, poseída y ardida Safo por la dulce pasión, en la expresión del sentimiento. El nuevo modo de poetizar para dar un nuevo rostro, femenino, al amor, no consiste en cantar en formas nuevas, sino en cantar mejor y con un escalofrío nuevo. Así acaece que esta plegaria, en cuanto logro artístico y ahondamiento en lo humano, ocupa, en la historia griega del género, un lugar preeminente entre todos los habidos. (Algo parecido ocurre con los «cantos nupciales», de despedida más que de parabién, fuera de los incluidos en el libro nono por los filólogos alejandrinos, al librificar la obra poética de Safo, conforme a criterios temáticos o métricos.)

Esto por lo que toca a la relación entre el contenido personal y la forma tradicional de la oda, en cuanto plegaria o himno. En punto a deudas del autor con sus mayores literarios, pudiera haber algo más. Se ha pensado, en efecto [408], que, al componer su oda, Safo ha tenido presente determinado pasaje de la *Ilíada* (14, 159 ss.), el «engaño de Zeus» (Διὸς ἀπάτη) por Hera, con la colaboración de Afrodita. En algunas expresiones de la oda parece como si Safo jugara con un apoyo memorístico en aquel texto. He aquí las expresiones homéricas aducidas: v. 198 ἵμερος, v. 199 δαμνᾷ, v. 211 φιλομμειδής, v. 195-6 ὅ τι... δέ με... τελέσαι, v. 197 δολοφρονέουσα (dicho de Hera que asume, en cierto modo, el papel de Afrodita: cf. también su risa, después de engañar a Afrodita), v. 198 φιλότητα y añádase, en el inmediato contexto, v. 115 (ἰμάντα) ποικίλον (aquí media un enlace: la noción del ingenio del artista atrae la de lo ingenioso del producto artístico). He aquí, por su mismo orden,

[408] Cf. G. Puccioni, «La poesia di Saffo», *Antiquitas* III 1948, 84 ss. y M. C. Putnam en p. 81 de *o. c.* en nuestra nota 49.

las expresiones sáficas que se piensa pueden ser pronunciadas reminiscencias de aquéllas: v. 27 ἵμέρρει, v. 3 δάμνα, v. 14 μειδιαίσαισ', v. 26 ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι, v. 2 δολόπλοκ', v. 19 φ.λότατα y v. 1 ποικιλόθρον', respectivamente.

El hombre griego guardaba en su memoria un caudal de versos homéricos entrañables. Abundan, en la poesía griega, ecos y reminiscencias de esos versos agarrados al hondón de la memoria. El poeta griego saqueaba, no por acaso y de tarde en tarde, sino a placer, el arsenal temático y el venero de léxico de Homero; aunque, a veces, las supuestas pecas de homerismos en el estilo y las pretendidas citas homéricas no sean tales, sino hacienda literaria común, capital común de una gran sociedad anónima[409]. La poesía griega es el resultado de una experiencia vital aunada a una muy matizada cultura literaria, fundamentalmente oral. Recuerda, en sus versos, referencias homéricas captables y descifrables por cualquier oyente medianamente culto, elementos de cultura literaria homérica en cada verso, pues el conocimiento de Homero se presupone compartido por los oyentes. Esa cargazón arrastrada de tradición homérica es, desde luego, patente en los epicismos fonéticos y morfológicos de nuestra oda: v. 1 y 14 ἀθάνατος con alargamiento de la vocal inicial[410], v. 24 ἐθέλω (κωὐκ ἐθέλοισα), v. 26 τέλεσσαι (cf. v. 27 τέλεσον) y en una serie de «iuncturae» en la estela de Homero, que hemos ido señalando en cada caso[411]. Pero ahora nos referimos, en concreto, a si los paralelos arriba aducidos prueban o no prueban que Safo haya tenido a la vista aquel pasaje iliádico. La poesía sáfica se dirige a un público deseablemente refinado, al que habían de ser familiares los textos homéricos, en especial, un pasaje de contenido erótico, un momento de galanteo como «el engaño de Zeus»: en principio, Safo ha podido jugar con esto. ¿Lo ha hecho? Hay quien piensa que son demasiadas coincidencias para ser obra de la casualidad. Hay quien[412] tiene los paralelos arriba aducidos

[409] Cf. J. A. Davison, «Quotations and Allusions in Early Greek Literature», recogido en *From Archilochus to Pindar*, Londres, 1968, 70-85.

[410] Cf. W. F. Wyatt, *Metrical Lengthening in Homer*, Roma, 1969, 79-80.

[411] Cf. O. Longo, «Moduli epici in Saffo, fr. 1», *Atti dell'Ist. Veneto di Scienze* cl. sc. mor. e lett. CXXII 1963-1964, 343-366 y C. del Grande, «Saffo, ode 1 Diehl e la sua omericità», *Vichiana* I 2, 1964, 74-76 y Φόρμιγξ. *Antologia della lirica greca*, Nápoles, 1959², 99-108, s. t. 100.

[412] G. Priviterra, o. c. en nuestra nota 64, p. 34, nota.

por cosa muy accidental, que no demuestra relación genealógica, ni sería prudente explicarla como ascendencia literaria rastreable: no son palabras de alquiler homérico, sino muy comunes palabras de nuestro roce amoroso y de nuestro uso en pasajes eróticos, reinventables cuantas veces sea necesario. Si se me pregunta qué pienso del asunto, contestaré con ingenuidad que no puedo hacer juicio seguro. No es fácil decidir si las analogías verbales (cuya cuantía nos denuncia la simple inspección, en páginas fronteras, de ambos textos) se deben a desarrollos paralelos o a débitos y relaciones condicionadas. Pero esto último es posible y aun sospechable.

Sobrado es decir que la cuestión no es muy importante. Estaría fuera de lugar, en la literatura griega antigua, un estudio de las fuentes literarias con criterio policial, según se practica, con frecuencia, tratándose de literaturas modernas (casi siempre también fuera de lugar). Por otra parte, en ningún caso podríamos decir que Safo ha aprovechado la posible fuente como un descanso de su propio poetizar, ni siquiera para acomodarla, adueñándose estupendamente de algunos de sus rasgos, a un mismo tipo de estructura literaria, pues la verdad es que el sentido íntimo de nuestro poema tiene con el pasaje homérico, de tono cuasi-burlesco, el parentesco de los opuestos: producida la inducción, si es que se produjo, las chispas que han saltado derivan hacia corrientes opuestas. Dicho esto, es probable que Safo haya escrito su oda con el retintín de las palabras de Homero en los oídos, sufriendo la difusa influencia y las sutiles impregnaciones de aquellos préstamos vocabulares, con tanto arrastre homérico, y de aquellos componentes de cultura literaria. Pero no saben a fruto de trasplante. Por su modo original de recibir y devolver esas influencias, Safo adquiere sobre los materiales ajenos el derecho de cuño. La materia recibida por el autor-deudor de su autor-acreedor, las filtraciones que pasan a su obra, fueron solamente signos externos, palabras que le llegan para ser trasfundidas de manera personal. No la tiranizan en absoluto. Diré más: le despabilan la originalidad, le permiten crear obra original con pretextos diversos; mientras que algunos poetas hay que, por huir de los homerismos, escriben en homérico (dé el lector a esta frase valor general). Safo no repite, replica a esa fuente literaria, que le sirve como motivo de reacción. Por las aludidas expresiones verbales corre un refractado sentido de su valor homérico,

refractado en el prisma de una personalidad literaria de muy diversas intenciones.

Nuestra explicación ha pretendido ser una explicación inmanente del estilo del poema, una interpretación ahistórica; pero una explicación estilística es, al mismo tiempo, una explicación intrínseca del significado de la obra, exégesis que se aclara desde dentro de la misma. El comentador debe proceder desde la obra al autor y del documento a la historia, y no a la inversa; pero, en fin de cuentas, luego de haber hecho completa abstracción de la historia, tenemos el deber de preguntarnos cómo transparenta su significación nuestra oda respecto a los problemas planteados por el caso Safo y hasta por la «quaestio Sapphica», que entran, no tiene duda, como formantes de su creación poética. Pues tenemos ya concluida la explicación estilística del poema, resta que digamos de su articulación con la mujer que lo produjo. Porque, si bien es conveniente distinguir, en su caso, entre la personalidad poética y el yo humano del poeta, sin tomar siempre por aplicaciones a su persona los rasgos de su poesía, tampoco podemos cerrar los ojos a la biografía ingerida, evidentemente, en la obra de Safo. Canciones de amor, que empiezan con un «amor mío», «amado mío», las puede cantar cualquiera; pero aquí se habla de Safo y, por consiguiente, de sus sentimientos propios.

Triple es la manifestación de los sentimientos del alma solitaria: religiosa, erótica y poética. Por su propia condición de plegaria-poema amoroso, nuestra oda tiene esa virtud singular, que habla, a la vez, en la oración viva, en el lenguaje mágico del amor y en el de la creación poética. En ella la palabra de Safo llega a ese punto de diamante en que el amor, la religión y la poesía se unifican en el mismo misterio. Nuestra plegaria posee una significación religiosa y erótica y su composición obedece a unos fines psicológicos y «pedagógicos», diríamos, si no se nos entiende mal. ¿Qué significa esta definición nuestra? En seguida lo procuraré interpretar.

Poco diré sobre el sentimiento religioso, a la vez que erótico, de la plegaria a Afrodita. Ésta no es una frivolidad a lo divino o una oración a lo profano, como lo son, verbigracia, en todas las literaturas modernas, ciertas muestras de oración litúrgica parodiadas en sentido erótico: en nuestra literatura, la «vigilia de la enamorada muerta» de Encina o el «Pater noster trobado» de Rodrigo de Rei-

nosa[413]. Safo no juega, no devanea, al modo de algunas «plegarias a Afrodita» de la Antología Palatina[414]. No creemos nosotros que Safo utiliza la forma de plegaria más por convención literaria que por convicción. Todo lo literaturizada que se quiera, nuestra oda tiene estremecimiento de rezo, anhelo y alcance de oración. Safo depreca, implora. El amor, para Safo, no es un pasatiempo, no son nubes que pasan, sino reflejo de grandes realidades. La oda es testimonio de la religión del amor que Safo sustentaba, de que era misionaria. Safo no amaba por religiosidad, sino que era religiosa porque amaba, pues, si bien a la humano no se suele llegar a través de lo divino, sí que se puede llegar a lo divino, a su irrefragable verdad, a través de lo humano.

La intuición lírica, en Safo, no se expresa en un surgir inmediato, sino a través de un reflejo exterior, de una objetivación, ante la cual puede el poeta adoptar la forma viva del diálogo. Así, por ejemplo, el amor fraterno de Safo por Cárajo, el hermano desperdiciado que, siendo mercader grueso, se enamoriscó de una golfa, malrotaba su hacienda y se desgarró del hogar, ese amor, digo, no se expresa directamente, sino a través de un diálogo apasionado entre la divinidad y el corazón de Safo (fr. 5). Idéntica forma indirecta tienen los versos sobre Arignota[415], pues por igual razón, y con mayor razón, que el amor fraterno se expresa en forma predominantemente dialogada[416] el canto del amor que no es fraterno.

Son archisabidas las razones psicológicas y religiosas de tipo general que subyacen en este fenómeno, por el cual los procesos del espíritu los ve el hombre de esa época (contemplando algo que vuelve otra vez y es lo mismo, algo que se puede reconocer e identificar, algo «objetivo») como visiones de sí, destacadas de sí, como las imágenes que fingimos de nosotros mismos en los sueños, que somos nosotros y no lo somos. ¡Qué poco se parecen, en vista de esto, su «distanciación» del sujeto y la de la lírica moderna, en la que dijérase, al primer pronto, notar un fenómeno paralelo! En este sentido hay una diferencia importante entre el lírico griego

413 Cf. José María de Cossío, *Rodrigo de Reinosa*, Santander, 1950, LX-LXIX.
414 Anth. Pal. XII 131 y X 21.
415 Cf. B. Snell, *Gesammelte Schriften*, 91, nota 6.
416 Sobre el carácter predominantemente dialogado de esta poesía, cf. R. Heinze, «Die Horazische Ode», *Neue Jahrbücher f. kl. Phil.* LI 1923, 156 ss.

arcaico y el lírico moderno, cuando también éste contempla frente a frente sus propios sentimientos y los fija en imágenes y ritmos transmisibles: porque es evidentemente muy distinto vivir en un mundo de dioses, que inspiran al hombre los sentimientos, a vivir en un mundo sin dioses tales o sin dioses ningunos.

Hay, a la par de eso, en Safo un motivo específico para tal «distanciación» o humor de la distancia, cuyo origen está en la reserva delicadamente femenina, que le lleva a evitar la expresión directa de su sentimiento. Se trata en una palabra —y palabra muy griega— del sentimiento del αἰδώς. Imposible traducir adecuadamente palabra tan significante como es la original que, avistada desde nuestros hábitos lingüísticos, toca, a la vez, a tres campos lexicales y «pudenda» [417]: el de la vergüenza por las cosas malas, el del respeto hacia los superiores y el de la reserva impuesta por la vida social. Además, esa palabra de la lengua común, aplicada a Safo, tiene reflejos semánticos específicos. No es un pudor convencional, sino innato. Si la doncella Nausícaa, en Homero, tiene αἰδώς de expresar con palabras sus pensamientos de matrimonio [418], lo cual no es nada malo por supuesto, ese pudor es convencional, por no extravagar de los usos sociales; pero, poco a poco, el sentimiento en cuestión se fue afinando, entre los griegos, y desconvencionalizándose: se tiene vergüenza solamente de lo malo y de lo injusto. El αἴδως sáfico se beneficia, seguramente, de esa evolución. Pero es más y es otra cosa. No puede separarse de los específicos motivos cordiales del amor sáfico. Es, desde luego, pudicicia y vergonzosidad femenina, pudor femenino que no acepta desnudarse así como así. Es también respeto a sí mismo, reticencia, hiperestesia para el ridículo, esa discreción (que no siempre le acude) para recatar al destinatario de sus sentimientos, unos amores, que no pueden florecer a la luz del día, ni hacerles Safo respirar el aire libre de la plaza pública. El estar enamorado no es vergonzoso; pero la identidad de la persona amada puede serlo. También en Teognis [419] el erómeno queda, en definitiva, anónimo y misterioso, como lo son muchos personajes

[417] Cf. A. Cheyns, «Sens et valeur du mot αἰδώς dans les contextes homériques», *Réch. de Philologie et de Linguistique* I (Univ. de Louvain), 1967, 3-33.

[418] *Od.* 6, 66: αἴδετο γὰρ θαλερὸν γάμον ἐξονομῆναι πατρὶ φίλῳ.

[419] Una reserva parecida a la de nuestra oda, con algunas coincidencias notables, en Teognis 1323-1326.

a los que se aplica el καλός de los vasos de Duris, Hierón y otros [420]. También ese amor, como el «dolor fiero», «añuda ya la lengua, y no consiente / que publique la voz cuanto desea» [421]. Tales son, en dosis variables, los motivos del αἴδως sáfico, emoción ambigua, compleja, delicadamente tornasolada, que sólo un psicólogo sutil podría tal vez desentrañar. Por supuesto, en vano buscaríamos en Safo algo parecido al exhibicionismo indecoroso con el que se producen sin prejuicios (o sea, sin pizca de circunspección, con reserva poca) sobre sus vicios antisociales (tendencias nativas, de nacimiento y sin poderlo remediar, o usos viciosos), salpicándolos con la pimienta del cinismo, ciertos literatos de nuestro tiempo, súcubos o adictos de paraísos artificiales, que, en calidad de genios, se permiten grandes abusos de franqueza, en nombre de la filosofía de la sinceridad, con la moral del lenguaje que, digan lo que quieran, es igual para todos. No ha tenido Safo esa indelicadeza repugnante, ni hay en su poesía esa sensualidad pegajosa.

Esa deliciosa reserva, tan recatada de sí, ese pudor «tan Safo», basta para explicar el tono particular de su plegaria y para contestar a quienes [422], para llamarla «plegaria», exigirían que Safo fuera más explícita en lo que sufre o en lo que pide.

Con toda su «distanciación», sin embargo, ¡qué muchos haces de luz se proyectan, desde nuestro poema, no sólo sobre Safo, que aquí se ha interpretado y glosado a sí misma, sino sobre la vida y las cosas del círculo sáfico! No me urge ostentar aquí cuál fuera la naturaleza exacta del círculo [423]. Nos interesa meramente un aspecto sociológico, muy general, de la literatura sáfica, es, a saber, la relación entre su público auditor y una autora, que seguramente no tenía la intención de crear «desde ningún sitio» (sin patria ni edad) y con validez general, sino que se dirigía a un público femenino, en el que hallaba una fraterna afinidad, una efusiva coincidencia, y en el que su poesía daba un eco emocionado, como en un corazón innumera-

[420] Cf. D. H. Robinson - E. J. Fluck, *A Study of Greek love-names*, Baltimore, 1937 (Hopkins Univ. Stud. in Archaeology, 23): estos autores cuentan hasta 238 nombres de καλοί; pero abundan igualmente los anónimos.

[421] Fray Luis de León, *Canción a la Virgen.*

[422] M. L. West en pp. 308-309 de *o. c.* en nuestra nota 267.

[423] Para una pequeña historia actualizada de las diferentes interpretaciones del «tíaso» sáfico, cf. M. Treu en cols. 1235-1236 de «Sappho», *R. E.* suppl. XI (1968), 1222-1240.

ble. Determinada por causas y concausas sociológicas cualesquiera, se trata, en todo caso, de una comunidad de mujeres. Esto nos basta para imaginar el ambiente y las preocupaciones, ya que no el repertorio exacto de las ocupaciones que integraban su existencia. Veladas galantes y ceremonias litúrgicas. Secretos y cuchicheos, apasionamientos pueriles y envidias maduras. La hermana refitolera, la portera, las hermanas marmitonas y sollastres. La maestra. Una discípula que lanza sus flechillas, y algunas enviroladas, por ciertas heridillas y despiques. Suspiros, miradas lánguidas entre mil sonrojos, abrasados anhelos. Sentimientos y resentimientos, amores y desamores, sensualidad cálida, líos amorosos, celeras entre pálpitos y deseos. En este ambiente de «internado femenino», dicho sea sin ofensa del sexo, se hace explícito algo que ya adivinábamos.

En efecto, el «étimo espiritual» de nuestro poema podría ser, a bien mirar, una declaración de amor, dicha en modo objetivado, a través de un diálogo con la diosa del amor. Aquí, como otras veces [424], la forma del himno, sin perder autenticidad, le permite a Safo la «confessio», la expresión de sus experiencias personales. Cantado el poema en el círculo, esta literatura confidencial perdía, sin duda, el tono impersonal que tiene para nosotros y le confiere su misterio, cuando queremos exprimirle su jugo autobiográfico. Delicada y medrosica para pedir (hay una fuerza terrible en la humildad), Safo no envía «nominatim» ni por modo derecho su declaración a la «anónima»: le dedica su afecto a través de la diosa. Se cela y a la par se descubre. Disimula y asorda su declaración, toma sus precauciones tácticas. Pero de lo que la poetisa siente y del oculto —¿oculto?— sentido de su plegaria son sus oyentes consabedoras, se hallan en autos de todo ese tejemaneje pasional. La poesía de Safo no es poesía imaginaria de amores posibles, ni la recuestada y solicitada es persona imaginaria. ¿Quién ha de ser? Con una sonrisilla cómplice sus oyentes entienden perfectamente lo que Safo dice, por insinuación, de la desdeñosa. El secreto de Safo era un secreto a voces.

Pues hay formas y formas de la solicitación amorosa. Tales veces, el amante se declara abiertamente, como cuando un mozo ronda

[424] Cf. J. Danielewicz, «Experience and its artistic aspect in Sappho's subjective lyrics», *Eos* LVIII 1969-1970, 163-169.

a su novia y, a la puerta de su casa, canta el παρακλαυσίθυρον. Cuales veces, el amante se declara mediante una «indirecta a su dama», delicada y conceptuosa, a través de imágenes, que hablan por fábulas, y con unos u otros eufemismos. Veces hay en que el amante (recuérdese el cantarcillo de Anacreonte, colegido como fr. 5) corteja a su amor mediante disimulos e ironías, cuyo prurito es hacerle entender que no la ama, mediante palabras que no pretenden sino revelar disimuladamente la intención, diciendo otro de lo que se piensa: una parte sabotea el propósito de la otra, sílaba contra sílaba, significante contra significado. En este marco general del disimulo amoroso (juego entre lo que se dice y lo que se calla, un se dice sin decirlo, un decir no diciendo), el género de declaración amorosa que tropezamos, tal vez, en nuestra oda es muy singular. Para dejar escapar su amor y su historia verídica ya sabemos que Safo dialoga constantemente con Afrodita, pues es su encomendada. Por haber amigado tiempo atrás con la diosa, en cuya gracia cayó y en su desgracia nunca, también ahora Safo declara, en su plegaria a Afrodita, un amor callado que, al fin, toma la iniciativa.

Sobre este tema las páginas de Wolfgang Schadewaldt[425], que tan admirablemente estudian el carácter de nuestro poema como «Liebesverhüllung», parécennos definitivas, como flecha clavada en la diana crítica. A pesar de no ser, ni con mucho, la materia mina agotada, el libro de Schadewaldt significa un paso más, y paso de cuenta, en la exégesis de la poesía de Safo como fenómeno estético y psicológico, con vistas a la obra de conjunto profunda, satisfactoria, que agote y no sólo desflore, obra que hoy por hoy no existe sino en deseo. Les lleva, en general, este libro a los más de los libros que acerca de Safo han prodigado las prensas en los últimos años (me refiero a los libros serios) la ventaja de estar escrito con un impulso constante de simpatía, sin mengua del rigor científico, la amplísima lección, la erudición sin quiebra que el docto lector comprueba constantemente, aun sin el apoyo de las notas, no publicadas. Se desvía, cuando cuadra, del análisis a lo profesor y entra en el goce fino y medido de la obra, con pulso de artista y poniendo el dedo sobre lo poético mismo en los poemas de Safo, cuyo resultado es que sobre cosas tan bonitas no es posible decir cosas más bonitas que las

[425] *O. c.* 59-66.

que leemos en algunas de estas páginas. En una palabra, que el librito de Schadewaldt trata asuntos más altos de los que suele andar el pensamiento común filológico sobre el tema sáfico (pues, en este rito, no canta misa el que quiere) y viene a ser un mentís de lo que algunos maliciosos empezaban a pensar: que la poesía de Safo no se creó para la filología clásica. Repito que, al formular este juicio, me refiero a los libros serios y no a los escritos por aficionados que carecen de todo menos de valentía. Pues algunas personas, a quienes no autorizan muchas letras griegas (el griego sólo lo deletrean y aún no lo leen de corrido), e incluso gentes indoctas (que escriben por referencia de referencias y no saben parte ni arte en estas materias, como modestamente confiesan algunos en sus prólogos, y más tarde se comprueba que llevaban razón), digo que algunas personas así publican libros sobre Safo con una ligereza (en estilo ligero, aturdido, rara vez exacto) y una falta de datos que darían risa, si no dieran vergüenza. Bajo títulos serios, se esconden, a veces, los libros más graciosos de cuantos se han publicado de mucho tiempo a esta parte: a falta de otro éxito, tienen seguro un éxito de risa.

Pero volvamos a lo nuestro y, esta vez, para concluir. Nuestra oda, en lo que tiene de obra de ocasión y momento (que se publica al oído de unas cuantas), pudo servir a esos objetivos cortos. Pero sería cortedad de juicio insigne tomarla solamente en esa zona superficial, empequeñecida de medida. Fuera un error sustantivo: no seamos tan botos de vista. Sirve la oda, y es su gracia mayor, otros fines distantes, que la hacen remontarse por encima de lo particular sáfico, en el seno de una colectividad de perímetro muy reducido, hacia lo general femenino y lo universal humano, pues, aparte del propósito que el poeta se confiesa a sí mismo, existen otros móviles del ánimo que colaboran en el misterio de la creación y son, a veces, estos móviles los que triunfan en definitiva, los que, más allá de los personalismos, infunden a la obra un soplo de sustancia imperecedera. Es vocero nuestro poema de una experiencia religiosa y amorosa personal, de una sabiduría surgiendo del corazón y del arrimo privilegiado de Safo en Afrodita. Su forma de plegaria es también expresión de experiencias en la vida del tíaso, unidas al ceremonial y culto de la comunidad. En un tema que existe claro en su repertorio vital, que le es próximo, la experiencia individual se integra en la vida de una comunidad unida por normas y emociones com-

partidas. Es documento, tan intrafemenino, y aviso, tan hondamente humano, para cuantas sufren hostigo de amor, para enseñamiento de las almas amigas, para que todas las mujeres atormentadas por el dardo de Afrodita deduzcan su penetrante enseñanza relativa al amor, la alta y noble asignatura de sus vidas. En este sentido es buena maestra Safo, sabidora de amor; y no —¡por favor! no— obligando a calar poco menos que en aguas filosóficas de pedagógico designio a la navícula de Safo, convertida en el «contraposto» femenino de Sócrates.

Tanto en su sentido psicológico como en su dimensión pedagógica (no, esto último no está bien expresado; pero ¿cómo decirlo?), asistimos al maravilloso salto desde la materia caduca de nuestra vida a lo permanente del arte, salto que, en la vida de los entes de arte, es la señal de los escogidos. Y tanto en cuanto arte para pocos, como en cuanto arte para todos (que se ensancha a la categoría de poesía universal), la oda a Afrodita es una clave preciosa para la comprensión de la obra de Safo, que es la de un verdadero poeta de la Humanidad, no porque Safo sintiera más que otros los efectos del amor, sino porque, en vez de anegarse en la corriente de sus sentimientos, supo sentarse a la orilla de su río de sentimiento, contemplarlo y hallarle, en fin, un sentido de validez universal.

La objetividad del historiador, en Heródoto

1. «HOMO FABULATOR»

La primera, la grande lección del historiador es la objetividad. La historia es no en tal o cual ocasión, sino de modo constitutivo y permanente, un tener que responder el historiador a las exigencias de la objetividad, su mandamiento primero y más genérico, su condición indispensable que pertenece a la historia, no al lado de otras cualidades, sino, esencialmente, de arte que si deja de ser objetiva, dimite de su ser. Cada oficio tiene su decencia intransferible, su gesto debido. Para el historiador hay una cuestión de honor en la imparcialidad, purgada acerca de todas particulares aficiones. La historia siente repugnancia hacia cuanto es parte, parcialidad y partidismo, y el que fuere historiador verdadero no ha de abanderizarse, ni enfeudar su opinión a bandos o partidajes. Esta objetividad sólo se logra cuando de los intereses, que orientan la mirada escrutadora del historiador, se eliminan los amores, los odios, las fobias y filias que embarazan la imparcialidad. Es no dejarse llevar de los gustos y disgustos, simpatías y repulsiones. Es el tirón de riendas a los desfogues de fervores y rencores. Es vencer la concupiscencia del propio corazón, que se complace en preferencias y desdenes. Es el puro juicio intacto de compromisos, sin pensar «pro» o «contra». Objetividad, definida de los historiadores, es un equidistarse de la afición y la ira, un guardarse de la toxicidad del amor propio o del fanatismo político. Claro que la no intervención del yo del historiador, esa total supresión y aniquilamiento ascético del yo es cosa harto difícil —nada hay, nada, tan difícil—, si no de todo punto imposible: no podemos despegarnos de nuestras predilecciones, pasiones y preferencias, por más que hagamos. De raro en raro se consigue, acaso no se consigue nunca. Per-

tenece, acaso, al reino de las puras aspiraciones, de las cosas postuladas y no dadas. Sin embargo, el historiador considera deber suyo alcanzarla, en lo que a un humano es posible, no siendo partidista, sin darse a partido o siendo lo menos partidista que pueda.

Por lo demás, la palabra «objetividad», que no se les va a los historiadores de los puntos de la pluma, significa cosas algo distintas pronunciada por unos o por otros. Lleva, en los historiadores, distintas acepciones. Es un nombre que cada cual aplica a su manera. ¿Qué se debe entender por objetividad histórica? La cuestión es pavorosa para hecha así, inicio de unas páginas en las que sólo nos preguntamos por la objetividad de Heródoto. Se trata de una pregunta impertinente. Quede anulada. Bástenos reiterar, simplemente, que la objetividad la interpreta cada historiador a su manera, en virtud de distintos fundamentos, y que precisamente la peculiar idea o ideal de la objetividad que lleva un historiador dentro de sí mismo, en cada época, determina el aspecto particular desde el cual se entiende la historia y se escribe la historia.

Esto de la exquisita objetividad es una virtud rara en todas partes. Entre los historiadores griegos y romanos es una virtud heroica, cuyo mérito aumenta por la escasez de la oferta. Pero todos son unánimes en proclamar que la objetividad es la norma que regla la actividad del historiador y la sustenta. Escribe Cicerón: «La primera ley de la historia es no osar decir nada falso; la segunda, osar decir todo lo que es verdad» («nam quis nescit primam esse historiae legem, nequid falsi dicere audeat, deinde nequid ueri non audeat?»)[1]. Luciano, en *Cómo se debe escribir la historia*: «Sea, pues, mi historiador impávido, incorruptible, libre, amante de la franqueza y de la verdad y, como dice el cómico, llamando al higo, higo, y a la cesta, cesta, sin otorgar nada, sin privar o escatimar algo, ni por odio ni por amistad, un juez ecuánime, benévolo con todos hasta no atribuir ni a uno ni a otro más de lo debido»[2].

Luciano pensaba en Tucídides. Nuestro tema titular de hoy nos constriñe deliberadamente a considerar la cuestión precisamente en Heródoto, en quien vemos nosotros un bello ejemplar de historiador empeñado en conquistar una fina imparcialidad. Esto acaso provoque

[1] *De legibus*, I, 5.
[2] *Quomodo sit historia conscribenda*, XLI.

un primer movimiento de protesta y resistencia. Quizá sorprenda a algunos mi proposición de ir a Heródoto buscando en él un espécimen de objetividad. Desde luego no es que falte en Heródoto la protesta del simpartidismo del historiador. Pero otramente que a Tucídides, a Heródoto se le ha regateado, desde antiguo, la sensibilidad para la verdad, el crédito moral y, en fin, la fama pulcra de historiador objetivo.

Cierta crítica antigua le atribuyó graves pecados, de que no tendría Heródoto limpia su conciencia de historiador. La enemiga de esos críticos le retrató como a un mentiroso, entreverado con su punto de maligno que, como tal, enseña la oreja cuando se le presenta ocasión y, para oscurecer a los que quiere mal, se decide a decir uno por otro de lo que entiende ser verdadero y justo. Además, se ha dicho con tanta asiduidad como ligereza, las historias de Heródoto no parecen acordarse por completo con una idea seria de la historia, aun en aquellos casos en los que el halicarnasio no nos las cuenta bajo un viso de interés o de malevolencia. Total, que el llamado «padre de la historia» (así le llama Cicerón, pero probablemente no es él su primer bautista con esta etiqueta, que viene de más atrás), debería ser llamado padre de las mentiras y patrañuelo de patrañas, además de haber sido un mal hombre, nada recomendable en su persona. Esta afirmación, que se repite y parece cierta a fuerza de ser repetida, es un viejo tópico ya griego (Plutarco, Valerio Polión, Elio Harpocración y un largo etcétera)[3], porque, como se sabe, los griegos (pueblo mordido de sonora envidia) fueron únicos, ante la fama del prójimo, en hacer salir silbando de sus negros agujeros todas las sierpes de la envidia: este vicio es infinitamente griego. Y así hasta muchos siglos arriba se mantuvo sitiada la buena fama de Heródoto[4]. Un «homo fabulator»[5] era Heródoto todavía para los humanistas del XVI, sa-

[3] Cf. W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2, Munich, 1934, 665-670 y, sobre todo, K. A. Riemann, *Das herodoteische Geschichtswerk in der Antike*, Dis. Munich, 1967.

[4] Cf. A. Hauvette, *Hérodote, historien des guerres médiques*, París, 1894, 65-112, y A. Momigliano, «The place of Herodotus in the history of historiography», *History*, XLIII, 1958, 1-13 (recogido en *Secondo Contributo alla Storia degli Studi Classici*, Roma, 1960, 29-44, y, en versión alemana, en el vol. col. [ed. W. Marg] *Herodot*, Darmstadt, 1962, 137-156).

[5] Varrón, en Aulo Gelio, *Noctes Atticae*, III, 10. Cf. A. Momigliano, «Erodoto e la Storiografia Moderna», *Aevum*, XXXI, 1957, 74-84 (recogido en *Secondo Contributo alla Storia degli Studi Classici*, 45-56).

cando algunas excepciones (pues Melanchton le ama y defiende); y así nuestro Luis Vives escribía dócil al tópico, que le venía de Plutarco a través de las cañerías de alguna traducción latina: «Herodotus quem verius mendaciorum patrem dixeris quam quomodo illum vocant nonnulli, parentem historiae» [6].

También los filólogos del XIX, sacando de nuevo algunas excepciones, cuestionaban la sinceridad de Heródoto como historiador y veían en su historia, en cuanto tal, cosa baladí y sin aprecio, la historia párvula y menuda que ha precedido a la verdadera y grande historia. Se insistía en que Heródoto, que casi ni viajero ha sido, no ha visto tanto como pretende, cuando oficia de enterado, y que ha inventado parte de lo que cuenta. Es la suya una curiosidad mitohistórica, que testifica con argumentos inverosímiles. Algunos de sus relatos son imaginativos, más ingeniosos que verídicos, en los que entra en grande escala el caudal de su invención o son simplemente historias a placer forjadas, a su santísimo capricho. Más que historia, es la de Heródoto, en buena parte, escritura de fantasía, obra de fingimiento y solaz, muy aparentada con los cuentos populares, ya cuentos para niños, que entretienen a los niños, ya cuentos para hombres, que los entienden, ora cuentos azules o verdes, cuentos de reír y divertidos en los que al fin todo llega a buen arreglo, ora cuentos de miedo y llorar, de grave intención melancólica; en fin, la historia como cuento de viejos. Bastantes de sus protagonistas son criaturas de ficción, inventadas de su cabeza. A veces se trata de un cierto material histórico que el cuento ha dislocado y reabsorbido, y otras de una contaminación entre leyenda popular e historia, de que es responsable la concepción literaria que tiene Heródoto del género que cultiva. Falta tan radical de seriedad histórica no predispone, por cierto, a creer en la imparcialidad de Heródoto en el relato propiamente histórico de su obra y, en efecto, no fue imparcial en tales y tales casos...

Ese modo de ver a Heródoto no suele reunir actualmente sufragios de aceptación corriente; pero hay, no con frecuencia, quien se resiste perennemente a Heródoto y, según admitida noticia rutinaria, sigue instalado en posiciones críticas que parecían superadas hace rato. Sentimos, verbigracia, ver al autor de una monografía reciente [7]

[6] *Libri XII De disciplinis* (ed. de 1612), 87.

[7] D. Fehling, *Die Quellenangaben bei Herodot. Studien zur Erzählkunst Herodots*, Berlín, 1971.

sobre el uso de las fuentes escritas por Heródoto, verle, digo, en esa rutina (una vuelta a la tesis centenaria de Panofsky) que da por averiguado que Heródoto ha inventado todas esas fuentes y que su historia lo es «indocumentada». Verdad es que el aludido crítico acusa a Heródoto de aducir documentos falsos, pero no de escribir mentiras, quiere decir, que Heródoto seguía las convenciones de la narración literaria y, por eso, la verdad documental se ve sacrificada a cada instante a las necesidades del arte y el narrador se inventa sus documentos sin escrúpulos. Los documentos acreditados son falsos; pero no falsificaciones... ¿Cómo es posible que se desconozca a Heródoto tan por completo?

No se me ocurre negar que hay en Heródoto errores e ingenuidades, que tiene caídas, aunque menos por abuso de imaginación que por falta de espíritu crítico. Esa discreción crítica, que a veces tiene, no siempre le acude y parece, entonces, que Heródoto se lo traga todo, al modo de los estrucios. Aquí es hacia donde desfallece y declina. Concedo que habla de oídas, concedo que muchas de sus noticias son prestadas, admitidas sin estudio directo ni crítica personal y, además, las ha recibido de segunda o tercera mano. Querríamosle hablando más de propio rostro y apartándose de la cañada convenida. Para nuestro gusto, hay en él demasiados inconvenientes de la utilización harto cruda de las fuentes orales y sería razón ponerle reparos, una que otra vez, por haberse enterado de prisa y mal de lo que oía por fama. Dos causas son responsables de esto y de una de ellas es irresponsable el autor. Afanoso de informarse anduvo Heródoto viajando y olisqueando por el mundo; pero la mirada del viajero, aunque preocupada por conocer lo que para él es nuevo, lo conoce desde fuera y a distancia de periodista extranjero, que cae por allá con un cuadernito de notas y hace al azar unas cuantas preguntas o investigaciones insignificantes. En muchos casos depende Heródoto del relato de otros viajeros que eran transeúntes que vieron las cosas en las escalas de sus viajes, donde hacían mercado y tráfico con las gentes de la región y se reposaban, de paso, para luego seguir su ruta y sus mercaderías. Miraban lo que para ellos era nuevo con el rabillo del ojo, con mirada rápida y tangente, conforme iban a lo suyo. Veces hay en que la impericia del idioma le juega a Heródoto (que no era

dueño de todos los idiomas)[8] malísimas pasadas y la mercancía se avería al pasar al autor desde sus proveedores. Por lo menos en lo que a él atañía procuraba informarse, si no que, y a causa de los guías que le ayudaban o le malservían (de charla ligera, aturdida, exacta a trechos), ponía algunos yerros y fantasías, en lugar de noticias fidedignas, si por caso les seguía con excesiva credulidad. ¿Debía fiar en ellos, sin excesiva suspicacia y precaución? No, claro; pero no podía hacer otra cosa que reproducir lo que le decían.

Dicen si estos relatos inventan cosas imaginarias que, como la centenaria fantasía popular, sitúan en regiones imaginarias: con buen derecho, replicaría alguno, pues todavía no se habían separado poesía e historia tan por completo y si la poesía inventa, como era su derecho de poesía, una historia de traza poética puede entremezclar tanta ficción como la verdad tolera. Dicen si la psicología de Heródoto no es un prodigio, ni medio; pero en la menuda psicología y en la anécdota, que sólo le interesan, abunda la observación psicológica sagaz, notablemente exacta, que alcanza extraña precisión en ciertos momentos: nos sorprende su agudeza, su perspicaz descubrimiento de la realidad psicológica. Dicen que si busca el árbol de la ciencia, al punto notamos que es, no más, para tumbarse a su sombra. Su medicina no es una pica en Flandes, llamando Flandes a la medicina de su época. Su meteorología, su filología tampoco son un arco de iglesia. Sus conocimientos científicos quedan, es cierto, reducidos a modestas proporciones; pero tampoco en este campo es Heródoto un cualquiera. Ha madrugado en asumir una discreta educación científica y hasta en formular algunas ideas propias, verbigracia, sobre lo que hoy llamamos antropogeografía, entendida como inquisición de la manera como la tierra influye en la vida humana y en el desarrollo de la historia. En cierto modo, maravilla la enormidad de saber detallado que este hombre acumuló por su apetito omnímodo de enterarse. Libro inapreciable por la suma de información que proporciona, la lección de esta obra es amplísima. Para leerla, apreciándola pacientemente, se requiere rodear el texto de una orla de abigarrados comentarios, porque da de por sí materia a muy diferentes especialistas. Se me ocurre preguntar por qué todavía hoy no tenemos un comentario de «realia» condigno de esta obra: acaso la respuesta es que, para

[8] Cf. W. Schmid, *o. c.*, 557, notas 8-10.

elaborarlo, se tendrían que juntar, por lo menos, tres o cuatro especialistas que señorearan campos científicos muy diferentes...

Pues qué, ¿son los defectos que se imputan a Heródoto historiador defectos de poca monta? No lo son. Mas no siéndolo, creo que hay que salvar sus virtudes destacándolas, aislándolas de los defectos y errores. Vaya esto dicho para los que señalan exclusivamente los fallos que se encuentran en el lado menos bueno de Heródoto, como aquellos que, en el queso de Gruyère, ven sólo los agujeros. En medio de todas las censuras merecidas por Heródoto, sus limitaciones, sus errores, es forzoso reconocerle un don, y estoy por decir que sus deficiencias y caídas no dejarán de ser adjetivas ante esa virtud, tal vez la sustantiva, la que soporta todas las demás virtudes del historiador. Entre las cualidades de excelencia que le adornan, hay una que las envuelve a todas y a causa de ello mismo suele pasar inadvertida en su trasparencia, como el aire respirable, que no paramos atención en él hasta que llega a faltarnos. Es su espíritu mismo de objetividad histórica y el peculiar fundamento que comporta. En verdad, este don delicado y facultad maestra del historiador nace con Heródoto, porque en su alma vibra una nueva cuerda no pulsada aún por mano de sus predecesores. Esa virtud es, quizá, lo que hoy hay de más vivaz en su obra, lo que nos hace encontrar el gesto de Heródoto más cercano hoy a nosotros que hace sesenta años.

¿Por qué, sumidos ahora en su lectura, le encontramos a Heródoto otro sabor, gustamos acaso —yo de mí sé decir que tal ha sido mi experiencia— de un Heródoto distinto al que inspiraba la afición o la sonrisa de nuestros padres?

2. «EL PADRE DE LA HISTORIA»

Una primera razón pudiera encontrarse en las lecturas de erudición que el hombre de estudio, por razón de su oficio, cultiva, lecturas copiosas con hambre omnívora de leerlo todo. En la literatura sabia sobre Heródoto [9] se leen hoy, en normalidad, frases muy satisfactorias

[9] Cf., hasta el año 1934, F. Hellmann, *Herodots Kroisos-Logos*, Berlín, 1934, 1-13 y, para la bibliografía posterior, W. Drause, «Herodots Forschungsberichte (1934-1960)», *Anzeiger Altertumswiss*, XIV, 1961, 25-58; J. Alsina-J. Vaqué, «Ensayo de una bibliografía crítica de Heródoto», *Estudios Clásicos*, VI, 1961, 99-127;

sobre el historiador, se le toma muy en serio, su cotización ha subido y hasta diría yo que, en este terreno, ha comenzado el culto de Heródoto, la luna de miel de la filología profesoral con Heródoto. Se le quiere mejor y con más viva simpatía.

Aunque no es mi intención desmenuzar aquí todas las inquietudes de la moderna erudición herodotea, tengo que decir que, desde hace sesenta años a la fecha presente, la exégesis de Heródoto y su valoración como historiador ha pendulado de un extremo a otro. Para unos ha sido Heródoto el folletinista de la historia y gran hablistán de lindas historietas y cuentos de la más desatada comadrería, opimo en la invención de imposturas. Para otros, un teólogo y metafísico de la historia. De una a otra imagen hay la gran distancia que hay entre los extremos y, como suele ocurrir, lo más probable es que ni unos ni otros tengan razón desde su extremo.

La descalificación, la desautorización y desestima de Heródoto historiador era la corriente manera entre los filólogos de ayer y de anteayer. Heródoto no habría sido historiador ni cosa que lo valga. Daban esos señores como cosa resuelta y establecida que no hay en Heródoto historiador, sólo sí un buen narrador, y esto lo decían así como con desdén, pues, por mucho talento que como narrador haya (que esto nadie se lo puede negar) y aunque posea en grado excelente todas las cualidades del narrador, donde flaqueó fue en las condiciones primarias y esenciales del historiador, hasta ausentarse de él por completo, desposeído Heródoto, o casi, de la suma total de las reglas de la crítica histórica. En este punto no valdría Heródoto cosa mayor que los prosadores jonios en los que la historia griega balbuceó su lección mal aprendida, como que estaban en las primeras letras, sin adquirir en ellos todavía voz articulada la verdadera, sólida y efectiva historia. Heródoto, que ha escrito uno de los libros de historia más deliciosos de leer, tenía muy poco de historiador: es historiador sólo con cuentagotas, y hay que contarle poquísimas. Bajo la pompa de un buen estilo literario, de sedeña retórica, su obra oculta una triste mendicidad mental. Tiene Heródoto mayores semejanzas con un cuen-

---

L. Bergson, «Herodot, 1937-1960», *Lustrum*, XI, 1966, 71-138; P. Mac Kendrick, «Herodotus, 1954-1963», *Classical World*, LVI, 1963, 269-75; G. T. Griffith en pp. 227-29 de *Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship*, Oxford, 1968.

tista o novelero [10], de gran clase naturalmente, que con un historiador como Tucídides, que es el término obligado de comparación. Se puso de moda figurar a Heródoto como a un Boccaccio jonio [11] (la comparación se ha establecido, sin embargo, a repelo) o un Petronio, un Ariosto [12] o, en términos más a lo del día, un Hemingway o un Lardner [13] o algún otro de los noveladores novísimos. He aquí a Heródoto convertido en cuentista de argumentillos con sabor de galante malicia, que parecen arrancados a un frívolo centón italiano o a una recolección de anécdotas picantes y de pecados divertidos, convertido en un chismoso pintoresco con mucha gramática parda y, desde luego, un escéptico (fíjense ustedes que el escéptico se diferencia del dogmático en que éste cree en una sola cosa y aquél en muchas, en casi todas, con un escepticismo sonriente, que es voluntad de creencia en todos los credos). He aquí, en resumen, un gran historiador, que no es ninguno de los grandes historiadores. Su arte literaria vale mucho más que su talento histórico. Del tal se podrá decir que es un buen narrador, pero no un buen historiador... Así se pensó, en su momento; pero esto nos parece hoy una perversión de la crítica. Creemos y damos por descontado que es Heródoto tan maestro del narrar; pero nos negamos a aceptar que ese valor suyo sea el único estimado o, cuando menos, el más estimado.

Al otro extremo estuvieron también, en su día, de temporada algunas interpretaciones harto trascendentes de Heródoto ejerciendo oficio de ideador, como filósofo o cinglado teólogo [14] y, entremedias, hubo a quienes Heródoto se les parecía el geógrafo o etnógrafo, que sólo muy tarde empezó a hacerse historiador, sin llegar a conseguirlo: en tal punto fue éste uno entre innumerables brotes del evolucionismo dieci-

[10] Cf. W. Aly, *Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen*, Gotinga, 1921 (2.ª ed. en 1969, con un postfacio de L. Herber); también, I. Bruns, *Das literarische Porträt der Griechen*, Berlín, 1896 (Darmstadt, 1961²), 71-114.

[11] Cf. E. Howald, «Ionische Geschichtsschreibung», *Hermes*, LVIII, 1923, 113-46.

[12] Cf. G. de Sanctis en p. 309 de «La composizione della Storia di Erodoto», *Riv. Istr. Fil. Classica*, n. s., IV, 1926, 289-310.

[13] Cf. Flory en p. 109 de *o. c.* en nuestra nota 56.

[14] Cf. Th. Gomperz, *Griechische Denker*, I, Leipzig, 1896, 216 y ss. (trad. italiana *Pensatori greci*, I, Florencia, 1950³, 390-407).

nuevesco llevado a la literatura griega por unos ilotas de la república filológica llamados filólogos positivistas [15].

Poco a poco, cuando ha querido tomarse el trabajo y la pulcritud de ello, una crítica seria y reflexiva ha ido licenciando tópicos y librando a Heródoto de ciertos cargos, cuyo resultado es que, después de esos escudriños críticos, lejos de ser Heródoto lo que pareció ser, nos parece hoy, otra vez, un historiador de estricta genuidad y el «padre de la historia», como a justo título le bautiza Cicerón. Si la historia es ser consciente de un presente nacional y si es reconocer un pasado de estructura peculiar y tener conciencia de la continuidad entre el pasado y el presente, si es reconocer la polaridad entre lo propio y lo ajeno y todo ello moviéndose sobre el ámbito de las decisiones del agente humano de la historia (y todo eso ha sido, en efecto, la historia hasta el siglo XVIII), cumple y cuadra que a Heródoto se le aplique el título de auténtico historiador y de padre de la historia. Su renuencia por la arbitrariedad constructiva y crítica [16], su escepticismo hacia las generalizaciones audaces (de esta renuncia hace Heródoto virtud), su respeto ante la preservación de lo humano, todas estas y otras más cuestiones confirman el temperamento de historiador que tenía Heródoto, con más su apetencia de rigor, por ejemplo, aquel con que computa su cronología [17], y su veracidad incluso en los casos, y sobre todo en los casos en que se puso en tela de juicio. Se dio como cosa resuelta y establecida que Heródoto no decía la verdad, y al cabo resultó que tenía razón Heródoto [18], por cuanto he aquí que las rebuscas e investigaciones eruditas en torno a la cuestión proporcionan la más solemne confirmación de su ver-

[15] Cf., todavía, K. Latte en p. 3 de «Die Anfänge der griechischen Geschichtsschreibung», *Entretiens Hardt*, IV, Ginebra, 1958, 1-37.

[16] Aquí nos acordamos de que sobre esto ha escrito finas páginas, penetrantes, el gran Wolfgang Schadewaldt, cuya muerte está reciente: «Herodot als erster Historiker», en su trabajo «Die Anfänge der Geschichtsschreibung bei den Griechen», *Die Antike*, X, 1934, 144-68 (recogido en *Hellas und Hesperien*, I, Zürich-Stuttgart, 1970², 559-580).

[17] Cf. H. Strasburger, «Herodots Zeitrechnung», *Historia*, V, 1956, 129-61 (recogido en el vol. col. *Herodot*, 677-725). Strasburger ha visto en este tema con mayor competencia que nadie, destacando lo adecuadamente que, desde un punto de vista cronológico, inserta Heródoto la historia griega en el marco de la historia del Oriente próximo.

[18] Uno entre muchos ejemplos: H. C. Montgomery, «A Supplement to "Herodotus confirmed once again"», *Class. Journ.*, XXXVI, 1940-41, 424.

sión: vean por qué serie de bandazos, en el billar de la erudición, da la casualidad de tener razón Heródoto, de quien gentes distraídas aseguran que fue un invencionero.

Lo primero que debemos a la crítica reciente es el «haber puesto en su sitio» a Heródoto, es decir, haber aclarado el lugar de la historia griega donde inserta su intervención la obra de Heródoto, jonio, de sangre doria, que escribe en Atenas y que representa el paso del péndulo de la historia griega, cuando la preponderancia espiritual se transfirió a Atenas desde la Jonia costanera. Su obra es obra fronteriza que pertenece a dos reinos confinantes y yace en ella el equívoco de todos los grandes espíritus limitantes, que son, a la vez, término y principio.

Un progreso importante lo ha significado el recobro de la unidad composicional de la obra, ganada precisamente desde criterios históricos [19]. Es éste un tema en el que hemos aprendido una óptica distinta de la vigente en la mañana de nuestro siglo, incluso entre los filólogos más alertas. De él, tema en apariencia literario, depende la casación de muchas discusiones sobre Heródoto como historiador. Parecía antes que la composición de la obra era un poco descosida, incoherente, siguiendo, si es que seguía, una ruta sinuosa, retuerta, un zigzag caprichoso y desorientador. Con harta frecuencia a Heródoto, cuando escribe, parece que se le va la especie y se entrega a las más heterogéneas e inopinadas dislocaciones del discurso, como por una infidelidad al tema propio que hubiera sido engrosado con materias forasteras y episodios adventicios y bajo ellos, como por vegetación parásita, quedase sepulto. Dijérase que la obra está compuesta al buen tuntún. Dijérase que nos sentimos perdidos en ella. Nada de eso. Hoy hemos cobrado intimidad con el modo de ligamen, conforme al designio del autor, de los elementos aparentemente disgregados o diseminados, con la marcha ondulante, pero segura hacia un fin, del pensamiento de Heródoto y su esfuerzo por darle orden y fisonomía en el discurso de la obra; en una palabra, con la ley estructural (para emplear vocablo a la moda) de este libro, pues las cosas trabadas en una relación forman una estructura y aquí hay,

[19] Aquí es obligada la referencia a algunos trabajos de O. Regenbogen, que ha sido en este punto el sumo vidente: «Herodot und sein Werk», *Die Antike*, VI, 1930, 202-248 (recogido en *Kleine Schriften*, Munich, 1961, 57-100 y en el vol. col. *Herodot*, 57-108).

en efecto, no una obra invertebrada, sino una magnífica unidad y, a la vez, un hervidero de anécdotas y episodios en buena coordinación y engranaje (aunque este descubrimiento haya llevado a evidentes exageraciones y algunos parece que confunden la Historia de Heródoto con una sinfonía de Bruckner)[20].

Una previa y decisiva observación es que no acaso aparecen siempre —y son luego tratados por expansión— los nuevos «lógoi» etnográficos en el lugar justo en que un nuevo pueblo se presenta en la perspectiva de la extensión del Imperio Persa y su lucha con los helenos, que es el tema del historiador, o sea, se incorpora a la historia ecuménica y universal. Ésta, pues, es la última «ratio» de toda la composición, a través de la película de largo metraje que es el relato herodoteo, desde que cuenta la pasión y muerte del reino lidio hasta que el ejército persa vuelve a pasar el Helesponto, ahora despontado: el final es el esperado, no hay final trunco en las últimas frases de la obra, inclinado sobre las cuales le sorprendiera al historiador la amiga muerte[21].

Respecto a los pequeños episodios, historietas, conversaciones y dimes y diretes, sabemos hoy que no son cuentecillos puestos en su lugar sin mucho hilo, para irritar el interés o divertir la imaginación, como se les aparecía a algunos. No tienen nada de divagación lateral o inflexión de ruta. A través de ellos, enderezados hacia un fin, ordenados según una intención, Heródoto camina derecho jornada de su tema verdadero. Los articula al relato con certera visión de los intereses históricos, aparte de los artísticos, pues el escritor organiza también con cuidado el reparto de los pesos estéticos en la obra y logra así un buen equilibrio. Al igual que en los poemas homéricos, los «excursos» (excrecencias, diríase, vegetativas, en que abunda la obra, a la cual se abrazan como la hiedra al olmo) no se

20 Cf. H. F. Bornitz, *Herodot-Studien. Beiträge zum Verständnis der Einheit des Geschichtswerkes*, Berlín, 1968 y, exagerando un poco la nota, H. R. Immerwahr, *Form and Thought in Herodotus*, Cleveland Western Reserve Univ. Press, 1966.

21 Así F. Jacoby en p. 376 de «Herodotos», R. E. Suppl. 2, 1913, 205-520 (repr. en *Griechische Historiker*, Stuttgart, 1956, 7-164); pero cf. H. Bischoff, *Der Warner bei Herodot*, Borna-Leipzig, 1932, 78-83; K. Glaser, «Das Schlusswort des Herodot», *Comment. Vindob.*, I, 1935, 12-20; y, más recientemente, T. Krischer, «Herodots Schlusskapitel, seine Topik und seine Quellen», *Eranos*, LXXII, 1975, 93-100 y s. t., 98-99.

explican en relación con la génesis de la obra, con el proceso de gestación de la misma, o sea, con nuestras ideas acerca de cómo y para qué llegó a formarse la obra de Heródoto. Dice tal cosa Jacoby [22], que en el punto en que se aplicó a escribir su obra, la intención de Heródoto no iba más allá de componer otro libro de etnografía, sin sospechar siquiera que le iba a salir el primer libro de historia; pero la iluminación misma del trabajo, la inspiración si se quiere, dilató aquel móvil inicial, pues, a las veces, el escritor propone o se propone y el genio creativo dispone; aunque, en el curso de la elaboración de su obra, el autor cambió de plan, sin embargo en la versión definitiva se aprovecharon, tal cual, los antiguos materiales etnográficos y geográficos, los cuales, en su condición de elementos sueltos o pegadizos, pueden separarse del conjunto sin perder por eso el libro su integridad. Hoy en día esta tesis está arrumbada. Los excursos geográficos y etnográficos, con su información miscelánea, y los «anecdóticos» o historias de personas sirven, desde luego [23], para presentar al lector pueblos y personas en su peculiaridad relevante para el papel que van a desempeñar en la relación histórica, siguiendo hasta el final un destino colectivo o individual; pero sirven, sobre todo [24], para que el autor nos aclare su sentir sobre el curso enigmático de la historia, para que nos dé su filosofía de la misma. Los relatos etnográficos ilustran la diversidad de la respuesta del hombre a las limitaciones universales de la condición humana. La información geográfica sirve para establecer las relaciones y fronteras entre el mundo habitado. Las «historias» son expresión de lo que el hombre hace en el mundo, en la rueda de las cosas humanas (buena fortuna, exceso de confianza, engaño y catástrofe). Proveen información factual y modelos típicos para entender la vida del hombre. A esta luz mirados, los «excursos» no tienen nada de decorativos, que surgen y se evaden porque sí, sin influencia en el derrotero del relato histórico: antes bien, son avance de su sustancia o comentario de su desarrollo. Se funden y consustancian en auténtico flujo vital la narración de la historia política y su marco étnico o personal y a la par que Heródoto

[22] *o. c.*, 380 y ss.

[23] Cf. H. Erbse, «Tradition und Form im Werke Herodots», *Gymnasium*, LXVIII, 1961, 239-57.

[24] Cf. J. Cobet, *Herodots Exkurse und die Frage der Einheit seines Werkes*, Wiesbaden, 1971, 137 y ss. y s. t., 155-157.

está puntualizando lo que pasa y se ve por defuera, nos da los tácitos supuestos que lo explican.

La composición no es fortuita. Lo abstruso se torna diáfano. Las inconveniencias se componen. La construcción manifiesta una acusada homogeneidad y la obra denuncia no un amorfismo, sino una organización sabia, una arquitectura original y «sui iuris», que nos revela la mano del excelente compositor que es Heródoto, precisamente porque es un excelente historiador. Las ideas no se concitan por reacción y a remolque de libres asociaciones [25], sino que hay un orden expositivo. La obra histórica de Heródoto, en cuanto composición, no es una yuxtaposición de elementos dispares, «membra disiecta» que no llegan a coordinarse en unidad, según teorías antaño acostumbradas. También composicionalmente la obra de Heródoto es una síntesis y unificación estupenda de elementos preexistentes (formas, estilos, motivos...) creando un producto literario nuevo. El repertorio y elenco de esos elementos no es difícil de filiar; tiene una raigambre (fundamentalmente oral), cuya investigación es sencilla: relato de costumbres, crónica local, cronicón genealógico, relaciones de viajes o de andar y ver (los equivalentes griegos de Simbad el marino o de los productos de la honrada musa burguesa de Julio Verne), cuento popular, es decir, la multiplicidad de los géneros y modos expresivos de la «historia» jónica; pero no según el uso recibido, sino haciendo del haber tradicional algo completamente nuevo. Igual en la forma como en el concepto, que surte en Heródoto una historia de estricta genuinidad.

Todo ello, con más otras inquietudes que ahora no interesan, ha sido un progreso importante. De venir esto, tenía que venir después un cambio notable en nuestra imagen de Heródoto. No es, por cierto, el de Heródoto un caso aislado. Análogas reflexiones, salvando las diferencias y cada cual en sus cuadrantes, cabe hacer respecto a otros historiadores, como Tucídides y Tácito, cuya imagen actual mucho difiere de la usada medio siglo ha, y es otro grato producto de la filología hodierna. Los críticos del siglo XIX partían de suponer, como cosa de clavo pasado, que la historia fue, entre los griegos y romanos, el mismo afán que entre nosotros, cuando, en algunos aspectos, se

[25] Así R. Lattimore, «The composition of the History of Herodotus», *Class. Journ.*, LIII, 1958, 9-21.

trata de ocupaciones apenas emparejables. Practicaban esos señores la más divertida gedeonada, cuando partían de lo que ahora es historia para explicar lo que la historia era para Heródoto o para Tácito. Ahora nos damos cuenta de que, para entenderlos, tenemos que descender al lugar del tiempo en que acaecieron, a la peculiaridad de su «sentido histórico», a los «elementos apercipientes» de su visión de la historia. Nos damos cuenta de lo que podían y querían contar y de que, en atención a condiciones que miran al tiempo y a los caracteres del género, sería sin sentido o haría contrasentido pedir a su obra cosas ajenas a ella propia en el concepto y en el propósito. No sería discreto, sino inocente y, acaso, indelicado, frívolo. Sería una impertinencia, una prueba más de la impertinencia que la filología del XIX elevó, por lo visto, a categoría de género científico y literario.

3. LA HISTORIA COMO DESTINO DEL HOMBRE

Pero, a lo que íbamos. Todo lo anterior viene al tanto de la nueva actualidad de Heródoto. Acaso, y con toda seguridad, ese viraje de la literatura sabia sobre Heródoto de la hora actual, al momento que estoy escribiendo estas páginas, influye sobre nosotros, en nuestra relectura del historiador. El lector de Heródoto recibe como un efluvio de esas lecturas eruditas. Se trata del influjo pasmoso que las ideas nuevamente extendidas o las nuevas preferencias (pues la sensibilidad humana está en cambio perpetuo) tienen sobre nosotros. Nuestras opiniones son, a veces, estados de convicción que recibimos por contagio de fuera y por correo certificado. Se nos inculca una imagen ajena y hechiza, o por lo menos ya hecha, de las cosas. Lo cual —conste, nótese— no siempre tiene que ver con aquello de «Vicente, que va donde va la gente», ni con «estar al día», pues en filología clásica «vivir al día» es casi inevitablemente morir al atardecer, como las moscas efímeras... Perfectamente. Eso es verdad, pero no toda la verdad, pues, aparte de la estimación positiva de Heródoto que va tomando inquilinato en una cantidad cada vez mayor de cabezas sabias, alguna otra cosa ha de haber, cuya es la causa de que Heródoto gane hoy nuestro favor y afición y de que se aproxime hoy, más que nunca, a los nervios humanos de sus lectores. ¿Qué es lo que aclara el placer que este historiador, tan de otro

tiempo (allá en la hora germinal de la historia), proporciona hoy a la gente nueva? Sin duda se trata de algo «moderno» que hay en Heródoto, de algo en lo que encontramos el pulso de un historiador de nuestro tiempo, y de ahí nos viene el máximo aperitivo que nos mueve a ir a él, pues es innegable el placer —a la vez que el robustecimiento— que logra nuestra personalidad cuando se encuentra a sí misma en otra.

Pues bien, no temo otorgar un rango indebido al aspecto humano de fundamento religioso (lo llamo religioso por tomar su oriundez de la emoción religiosa) que comporta la objetividad del historiador Heródoto, cuando asevero que justamente de ahí puede venir la explicación de su renovada actualidad. Esta constatación no puede ser más trivial para cualquier lector de Heródoto. No soy el primero en hacerla[26]; pero yo no tengo la culpa de que, aun siendo trivial, sea de la mayor importancia y, lo que más es, no se la tome todavía suficientemente en consideración. Defiriendo a un propósito que me ronda desde hace tiempo, la tesis que aquí voy a sustentar brevemente (pues la extensión de un ensayo es algo inelástico) y, si puedo, claramente, es la siguiente. Las Historias de Heródoto tienen en lo universal humano su centro de gravedad. Heródoto es no sólo un curioso de humanidad —con alma receptiva, alerta, sensitiva—, sino un entusiasta de todo aquello en donde germina y sazona lo característicamente humano del hombre. Se nos revela, por ese sentimiento lleno de asombro y ternura hacia lo maravilloso que es el mundo del hombre, como un caso ejemplar de juventud portentosa, acompañada de un goce con los hombres y las cosas de los hombres, que contempla con la mirada maravillada del niño, como en un juego infantil, que acaso lleva consigo la manera más profunda de seriedad humana. En su época no ha habido quien, como él, haya reputado ajenas a *sí propio* menor número de cosas del hombre. Las encara con una objetividad que es temblor de humana comprensión, abrazo sustantivo con la realidad íntegra del hombre (no con sus tipos y clasificaciones, sino con la humanidad, en su verdad, con el hombre que sufre y espera, piensa y obra); de ahí su delicadeza intelectual

[26] Cf., sobre todo, W. Schadewaldt, «Das Religiös-Humane als Grundlage der geschichtlichen Objektivität bei Herodot» en el vol. col. *Herodot*, 185-201 (recogido en *Hellas und Hesperien*, I, 580-93). Véase también F. Stoessl, «Herodots Humanität», *Gymnasium*, LXVI, 1959, 477-90.

y moral. Y estos rasgos esenciales de hombredad superior y de aplomo trascendente nacen de la emoción religiosa ante el espectáculo de la vida humana. Es todo lo contrario de uno de esos historiadores saturninos, que su visión del mundo y de sus habitantes es ruin, hostil, despiadada y que parecen profesar una enemiga colosal a la Humanidad. Tampoco se parece la suya a esa objetividad que algunos toman, sin serlo necesariamente, por cierta distancia y desasimiento con respecto a lo historiado, por cierta fría consideración de ello, pues hay quienes no saben odiar, pero tampoco saben amar... Sí, acaso por estas cualidades nos interesa hoy Heródoto muy interesadamente.

En efecto, los cambios profundos de nuestro actual presente nos obligan a plantear, sobre bases nuevas, el problema de la historia universal de la Humanidad. Somos de una época en la que la vida del hombre es cada vez más solidaria, más planetaria. El desarrollo del tráfico y la velocidad de los medios de transporte es una realidad histórica del máximo tamaño, por las implicaciones que arrastran la transferencia de productos y el fácil desplazamiento de personas, lo que ha producido el prurito de viajar y hasta el viaje a los astros. Añádase la velocidad en la transmisión de noticias [27]. Una computadora puede suministrar tres millones de datos por segundo. Para el tiempo que viene, un solo rayo láser permitirá cien mil conferencias telefónicas o ciento sesenta programas de televisión. La comunicación se realizará a la velocidad de la luz, que es la unidad límite del tiempo físico. Entre las nuevas emociones suscitadas por estos adelantos (señorío presente del hombre sobre el espacio, triunfo sobre la lejanía, abarcadura y domeñación del tiempo), ocurre que nuestro horizonte histórico se ha ampliado en proporciones gigantescas. Conocemos mejor los mundos de otras culturas bajo otros cielos y en otras épocas. El hombre ha pisado hoy las lindes últimas de la tierra, que nadie antes pisó, y se producen, por toda el haz del mapamundi, relaciones económicas, políticas, técnicas y de todo tipo entre todos los pueblos del globo. Los pueblos existen mucho

[27] Cosa, por cierto, que habría encantado a Heródoto, a juzgar por el deleite con el que se refiere al ingenio del hombre para rápidamente, mediante correos y verederos, transmitir los recados y despachos diplomáticos (VIII, 98); y conste que no incurro aquí en algo así como aquella ingenuidad de descubrir en unos versos de Esquilo o en una cuarteta de Lope la profecía del telégrafo y la radio.

más cerca que antes los unos de los otros; se han hecho todos ellos fronterizos. Pueblos que estaban detenidos en un estadio infantil acceden a la historia, se echan a andar por la historia con la decisión de persona mayor que rige sus propios destinos. Una nueva conciencia histórica ha nacido en los pueblos jóvenes (naciones y nacioncitas africanas, asiáticas y oceánicas), a raíz de su emancipación y de la desaparición del colonialismo. Otros pueblos despiertan de la modorra en que estaban sumidos y remanecen en el panorama histórico contemporáneo, vuelven a navegar por el alto mar de la historia, con el orgullo natural...

Esto es hoy un hecho de primera magnitud en el horizonte humano, en los anales de la Humanidad. Tenemos que aceptarlo, queramos o no (pero el no querer no exime de pensar si es posible no querer). Ha surgido en el individuo una nueva pupila para la historia y una nueva óptica universal en los pueblos, que impone deberes humanos no sólo frente a los pueblos desarrollados en lo cultural y en lo técnico. Los problemas de convivencia humana son hoy más complejos y delicados y sólo una refinada conciencia histórica permite, tal vez, resolverlos. La idea de Humanidad era quizá hasta ahora un pensamiento general un poco etéreo, una reverenda vaguedad útil para frasificar con embriaguez (pues el humanitarismo o la filantropía a distancia es un deporte que cuesta poco y a nada compromete); era algo distante, sin proximidad, sin poder de arrebatarnos. Ahora, en la era de la civilización tecnológica, se la siente con mayor energía como comunión de los hombres, comunidad de destino de todos los pueblos, unión total de los hombres en la totalidad de la historia. La Humanidad, dicen algunos, no existe todavía, es un ideal. La Humanidad no existe, cierto; pero la vamos haciendo hasta conseguirla un día, y la energía con la que hoy se siente la idea de Humanidad nos dice que tal vez estamos en la madrugada de ese día.

Según parece, a la historia del futuro próximo le está reservada la tarea de desarrollar el juego dramático de cómo las razas, pueblos y culturas diferentes, partiendo de sus diferencias geográficas y culturales, se van juntando en una comunidad cada vez más unida en el hacer y en el sufrir. Frente a la historia al uso, ésta es tal vez la misión de la nueva historia[28], de otra historia a la cual no voy aquí

[28] Cf. Th. J. G. Locher, *Die Ueberwindung des europäozentrischen Geschichtsbildes*, Wiesbaden, 1954.

ni siquiera a bautizar; y nuestra generación, si no quiere quedar a espaldas de su propio destino, tiene que enfrentarse con esta tarea. Con tal visión de la historia no se va a llevar muy bien una historia prisionera de su parroquia (las naciones europeas y europeoamericanas, la humanidad occidental y sus prestigios históricos —una de las ilusiones que aventó la última gran guerra—). Hoy nos parece demasiado petulante esa actitud. Además, nos parece estrecha y ruda. Conviene que hagamos un esfuerzo por escribir la historia desde un espíritu de humana objetividad, que no toma partido ante la grandeza o pequeñez de los pueblos, naciones y razas, en sus buenos tiempos y en sus jornadas peores. Esta historia mide, tasa; pero no sentencia, no condena, porque «juzgar es ser injusto», como escribía Nietzsche, o, si preferís la sentencia bíblica, «no queráis juzgar, y no seréis juzgados». Ensaya fórmulas de comprensión e inteligencia. Concede la misma atención a lo humano, en lo suyo genérico y en lo peculiar, más allá de la dicha y del tamaño. Lo más próximo deseado por el historiador de nuestro tiempo parece consistir en elaborar seriamente esa nueva historia. Nada parece más deseable.

Pero volvamos a Heródoto. Son condiciones las de nuestro tiempo que pueden, que deben, que han fatalmente de reactualizar a Heródoto. En tal sesgo el viejo amado amigo Heródoto recobra, en nuestro y desde nuestro hoy, henchido sentido para nuestra contemporaneidad. Pues él, el primero en el salón del tiempo, ha ensanchado el ámbito de la historia nacional, apoyada en un tema central, hasta una alzada universal. Esta idea suya ha sido un descubrimiento glorioso, esencial. En el tiempo, su historia va desde el ocaso del mito hasta el pasado próximo y, en el espacio, se va extendiendo, en traza concéntrica por el Norte, Este y Sur, desde los pueblos más conocidos (que se agrupan, como ranas en torno al estanque, alrededor del Mediterráneo) hasta los más traspuestos rincones en la habitación de las gentes: tierras poco o nada conocidas, norteñas y sureñas, tórridas y brumosas. Aquí, en lo más periférico, tropezamos con los nombres evocadores de la mitología geográfica (el blondo hiperbóreo, los hombres con patas de cabra o cabeza de lobo...) que, al oírlos, se les iba a los griegos el alma al ensueño, pues son tierras incógnitas, tantas mil leguas apartadas, a las que no se puede ir con las piernas del cuerpo y se va con las alas de la fantasía, poniendo en punto los resortes de la imaginación y suprimiendo, con su vuelo,

las distancias: la lejanía es materia blanda, seducida por toda posible forma... Nosotros conocemos hoy el entero globo terráqueo; pero el punto de vista, la humana objetividad con la que debemos enfrentarnos a todos sus habitantes (naciones pujantes y desmedradas, la dicha colmada y en declive) pueden ser los mismos que adoptara el padre de la historia. No hace aquí Heródoto mal papel. Su lectura rezuma no sé bien qué esencias de humanidad, un sentido interesante, que convida a leerle. Conquista más y más la preferencia, porque cazamos en su obra afinidades, resonancias. Como suele acontecer, las experiencias de nuestro tiempo nos han abierto los ojos para que podamos reconocer en él, como en un reencuentro maravillado, a uno de los nuestros. En cierto modo, al descubrir a Heródoto nos descubrimos a nosotros mismos, hombres de hoy, en Heródoto; y, en algunas calidades, vemos que Heródoto es el historiador más afín a nosotros entre los griegos, o sea, que la historia sujeta al canon de la sensibilidad de nuestro tiempo no puede olvidar, como antecedente suyo indispensable, a Heródoto y puede, en cambio, olvidar, o recordar vagamente, a otros ilustres historiadores.

No es, por cierto, la primera vez que tal cosa sucede. La obra de historiador de Heródoto no ha sido casi nunca comprendida ni amada. Desde muy antiguo la crítica hizo en torno de Heródoto un vacío y una ausencia de justicia verdaderamente irritante. Pero hay un momento de excepción, al llegar la Edad Moderna y «es una verdad notable que Heródoto llegó a ser verdaderamente el padre de la historia sólo en la Edad Moderna» [29]. No se ha preterido notar que ese momento coincide con el descubrimiento del Nuevo Mundo y con la sacudida que ello produjo en los terrícolas del Viejo. Cuando el humanista francés Enrique Esteban publicó en 1566, inclusa en su edición con la traducción latina de Valla, su *Apologia pro Herodoto* (elogio mesurado, aunque cálido, que empezó a poner las cosas en su punto), se hallaba muy influido [30] por los escritores de Indias, por las «relaciones» sobre los pueblos recién ingresados en la historia y por las investigaciones etnográficas de los Fernández de Oviedo, Bernal Díaz y López de Gómara, personas no muy entradas en los historiadores griegos; pero, en el fondo, yo diría que unos tataranietos de Heródoto, a quien no habían leído, y digo esto mirando

[29] A. Momigliano en *o. c.* en nuestra nota 4, p. 44.
[30] Cf. A. Momigliano en *o. c.* en nuestra nota 5.

a su espíritu tan comprensivo de la idiosincrasia (no, desdeñosamente, de la «indiosincrasia») de los pueblos nuevos, al fin hombres, aunque indios, un espíritu que todavía no han asimilado los más de los europeos y así, ante la humanidad americana y su congrua dosis de rareza, todavía piensan algunos, con cierta extrañeza y lástima, si esos pobres americanos llevarán las plumas en la maleta... Con la andadura de los siglos volvemos hoy a tropezarnos con una nueva salvación del historiador afable y respetuoso que reconoció, en el derecho de gentes, el derecho a ser diferentes.

4. HOMBRE EN EL TIEMPO

Este aspecto de lo universal humano lo ha expresado Heródoto claramente en el proemio que pone mesura a su obra.

«Lo que sí haré —son sus mismas palabras— [31] será llevar adelante mi historia y discurrir del mismo modo por los sucesos de los Estados grandes y pequeños, visto que muchos que antiguamente fueron grandes, han venido después a ser bien pequeños, y que, al contrario, fueron antes pequeños los que se han elevado en nuestros días a la mayor grandeza. Persuadido, pues, de la inestabilidad del poder humano, y de que las cosas de los hombres nunca permanecen constantes en el mismo ser, próspero ni adverso, haré, como digo, mención igualmente de unos Estados y de otros, grandes y pequeños.»

Previamente, en el delantal del libro, la obra abre con la declaración por Heródoto del formal propósito que le ha movido a manuscribir su historia: «Para que no llegue a desvanecerse con el tiempo la memoria de los hechos públicos de los hombres, ni menos a oscurecer las grandes y maravillosas hazañas, así de los griegos como de los bárbaros.» [32] Ambas frases se agremian en un mismo propósito y el impacto de la última cierra bien el circuito de la advertencia

[31] I, 5. En la versión castellana del P. Pou, mirando a la cual advierto que la obra de Heródoto ha tenido, al ser vuelta en nuestra lengua, mejor fortuna que otros clásicos griegos. Habla aquí el historiador preocupado por los hombres y su destino y no el viajero y el geógrafo, que contempla las ciudades y países con mirada de turista: contra F. Jacoby, *o. c.*, 333, cf. F. Focke, *Herodot als Historiker*, Stuttgart, 1927,. 55, nota. Cf. también, IX, 26 y ss.

[32] I, 1. Cf. el comentario de H. Erbse, «Der erste Satz im Werke Herodots», *Festschrift Snell*, Munich, 1956, 209-222.

preliminar del proloquio [33]. Vincula Heródoto el aspecto humano universal de la historia a su aspecto monumental [34], con el cuidado de la fama de los grandes hechos. Pero la grandeza o pequeñez externas (lo grande y lo chico y lo ínfimo del territorio, el número enteco o grande, mayor o máximo de los habitantes, el poder o la influencia en su momento colmado o en la declinación), ese estado de cosas en el reino de la historia no debe constituir para el historiador, que pasa sobre el pasado, motivo de favor o disfavor en su exposición. Lo que declara en su autocrítica Heródoto es la imparcialidad del historiador frente a los objetos confiados a su narración, su entera independencia de la significación del momento, su libertad frente a la posición de la persona y, en fin, su objetividad.

La falta de partido de Heródoto descansa sobre una toma de partido no por ingenua menos significativa: una toma de partido por el hombre que le está confiado con todo lo que sucedió por él y a partir de él, atendidos por igual lo grande y lo pequeño (pues para quien lo pequeño no es nada, no es grande lo grande); al lado de los gloriosos asuntos, relumbrantes, las horas de menoscabo, sin destello, y las cosas más modestas.

Este hombre se le aparece al historiador en la perspectiva del tiempo, gran roedor que todo se lo traga. El tiempo «todo lo invisible saca a luz y, luego de manifiesto, lo oculta», había escrito Sófocles [35], el poeta con el que, por serle tan afín, había amigado Heródoto años atrás y se llevaban lo mejor del mundo [36]. En la dimensión de ese tiempo, no cuadra identificar al hombre con la grandeza o pequeñez de su instante presente, efímero, de poco momento. Al cambio del tiempo está sometida la felicidad de los hombres transitorios, su «eudemonía», y también la de los pueblos, que en su historia se dan rachas de dicha y desdicha, aunque para apreciarlas le hacen falta al historiador longitudes temporales de gran extensión.

[33] Cf. I. Beck, *Die Ringkomposition bei Herodot und ihre Bedeutung für die Beweistechnik*, Hildesheim, 1971, 12 y nota 40.

[34] Cf. H. R. Immerwahr, «Ergon. History as a monument in Herodotus and Thucydides», *Amer. Journ. Phil.*, LXXXI, 1956, 241-280.

[35] *Ayante*, v. 646 y ss.

[36] Cf. V. Ehrenberg, *Sophokles und Perikles*, Munich, 1956, 169 y, sobre todo, F. Egermann, «Arete und tragische Bewusstheit bei Sophokles und Herodot» en *Vom Menschen in der Antike*, Munich, 1957, 5-128. Sobre la idea del tiempo, concretamente, cf. J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, París, 1971, 79-99.

La dimensión temporal de la historia o «spatium historicum» [37] es, en Heródoto, un μακρὸς χρόνος [38]. En un ritmo oscilatorio alternan lo voluminoso y lo valetudinario (agotado en el físico), el empinamiento y aupamiento feliz y el caimiento y acabamiento indefectible. Con pulsación periódica de ritmo (el «tempo» lo marca el dios y lo esconde en el enfaldo de su túnica), el siglo opulento y glorioso viene tras el humilde y a los días opacos y sin lustre fastos más brillantes (imperios vastos y magnificentes, armas gloriosas) les reserva el porvenir. Por ende, la felicidad e infelicidad son cosas relativas cuando se trata del hombre. Una alternativa de felicidad y desgracia es la vida del hombre, que sube y baja en la noria del poder o la dicha, hoy en alto y mañana abajo. Así entiende Heródoto el problema del tiempo histórico, el gran problema de la historia, pues, como escribe Marc Bloch [39], «el tiempo histórico es un continuo y, a la vez, es cambio; de la antítesis de ambas propiedades surgen los grandes problemas de la investigación histórica».

Saltan a la vista las semejanzas en que se rozan la objetividad, de fundamento religioso y humano, de Heródoto en cuanto historiador universal, con la objetividad, de fundamento religioso y cristiano, cuyo tipo impersonan bastantes historiadores modernos (también entre nosotros hay a mano ejemplos ilustres). Unos y otros dan expresión, en un plano histórico elevado, a los sentimientos que todo hombre sensible experimenta cuando visita las ruinas pervivientes de una ciudad que fue alegre, sabia y gloriosa [40]. Era ciudad no segunda a ninguna otra y hoy es una triste ruina. Fuerte era, formidable, inmenso aquel imperio; pero se vino abajo. Civilizaciones sólidas, cultísimas (sus nombres repercuten sonoramente en las

[37] Cf. W. M. von Leyden, «Spatium historicum», *Durham Univ. Journ.*, N. S., XI, 1949-50, 89-104 (parcialmente recogido en el vol. col. *Herodot*, 169-81).

[38] Heródoto, V, 9 y Sófocles, *Filoctetes*, v. 236.

[39] *Apologie pour l'histoire ou métier de l'historien*, París, 1949, 5.

[40] «Todo parece pasar y nada permanece. Todo viajero ha sentido esta melancolía. ¿Quién ante las ruinas de Cartago, Palmira, Persépolis o Roma no se ha entregado a consideraciones sobre la caducidad de los imperios y de los hombres, al duelo por una vida pasada, fuerte y rica? Es un duelo que no deplora pérdidas personales y la caducidad de los propios fines, como sucede junto al sepulcro de las personas queridas, sino un duelo desinteresado, por la desaparición de vidas humanas brillantes y cultas» (Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*, I, 12, de la trad. esp.: Madrid, Rev. de Occidente).

páginas de las historias) perecieron. Algo como angustia, exquisita melancolía, como el peso de una dicha pasada nos oprime el pecho al respirar el aire de una de estas grandes ciudades en ruinas y el mismo melancólico aire pretérito vibra en las páginas de la historia. Nos acuden pensamientos depresivos sobre la inestabilidad de lo humano, cuando, contemplada la historia desde una perspectiva aguileña y panorámica, descubrimos la ley que regula el vuelo por la historia del enjambre de ciudades y pueblos, pugnaces, triunfantes y vencidos. El hombre, que desde que nace está muriendo, es constitutivamente cambio (y por eso tiene historia), pues no es permanencia, sino moverse, la sustancia del hombre.

Pero aquí dos salvedades, que efunden naturalmente de la aparición en el mundo de la fe cristiana. Ante todo, para el cristiano el tiempo fugaz y caedizo es lo perecedero, lo fallecedero, mientras que para el griego es lo cambiadero y mudadizo; para el griego el cambio es cíclico, y para el cristiano el curso del tiempo es progreso, de bueno en mejor o de mal en peor. Hay una segunda diferencia importante. El pensamiento director de la objetividad de un historiador universal cristiano es la igualdad de derechos de todas las épocas y hombres delante del Altísimo, como hijos de Dios y, por consiguiente, hermanos. Algo no poco diferente ocurre con Heródoto, que el pensamiento gestor de su objetividad es la solidaridad de todos los hombres que se sienten hermanados, porque a todos igualmente exalta o derrueca el «démon», como ya lo expresara el proemio de *Los trabajos* de Hesíodo:

«Oh, Musas de Pieria... declarad... por qué los mortales son humildes o ilustres, conocidos o desconocidos, según al poderoso Zeus se le antoje. Él es, en verdad, quien fácilmente da la fuerza y fácilmente abate a los fuertes; quien rebaja a los en alto y exalta a los modestos; quien endereza los ánimos torcidos y marchita la voluntad de los orgullosos.» [41]

Salvemos cuanto queramos salvar; pero, en el fondo, la cosa es la misma. En ambos casos, que sea como cristiano, que sea como griego, hallamos un mismo reconocimiento, primero, de la hermandad entre los humanos que el tiempo anuda y es la más fuerte de todas, y, segundo, de que la relatividad de los humanos ante la abso-

41 Traducción castellana de A. González Laso.

lutez de Dios obliga al historiador a prescindir de las diferencias de grandor externo de lo humano que historía y le impone la imparcialidad respecto al sube y baja del humano acontecer.

Quien quiera encontrar a Heródoto, hallarle la clave explanatoria, tiene que buscarlo por ahí. El hombre no es «tema» de la historia de Heródoto; es su suelo, su raíz, su inspiración. Desde él, instalado en él (a su vez instalado en la transitoriedad del tiempo), mira Heródoto las cosas, lo conmueven, las relata. Aquí consigue Heródoto esa peculiar dote nativa que la historia reclama de sus cultivadores. Ni la curiosidad mental, ni el oficio bien aprendido aseguran esa última calidad del historiador, que es la decisiva. Digo más, y digo con Santo Tomás: la condición primera para comprender la realidad, es amarla. Es preciso que el asunto importe al historiador como un elemento de su existencia, levantándose unidos en su espíritu la alerta mental y el sentido de responsabilidad, que hacen algo probable que aquél vea las cosas como son. Heródoto no habla de la historia de la Humanidad como de algo distante, ajeno a sus propios destinos. No, nada en la escala de las realidades humanas le es ajeno. Revela su historia constantemente un calor humano irradiando hacia el hombre. Esto da a la historia de Heródoto su objetividad y su universalidad, pues, en él, si alguna vez, fue la historia historia universal o «destino del hombre».

5. «REY ES LA LEY»

A un nivel profundo, por debajo del relato, su historia se articula y estructura en los diferentes estratos que organizan lo humano. Al abrirse la obra como un ventanal panorámico al escenario de lo humano, lo que en ella se presenta ora mezclado o ya disperso, podemos nosotros ordenarlo en jerarquía, con perspectiva de abajo arriba, en una serie gradual de rangos de lo humano. A través de todos esos elementos que componen el juego y el espectáculo de lo humano, nos conduce la mirada por términos de profundidad: primer término, segundo término... Al propio tiempo, dentro del horizonte de la historia, tendremos diferentes rangos en la perspectiva íntegra, desde la periferia al fondo sustantivo de la historia. Al orde-

narla ahora así en un cierto orden, a efectos expositivos y de comprensión, no le hacemos violencia alguna.

En un primer plano en la escala de las realidades humanas, la curiosidad del historiador se detiene en los relatos geográficos (tierras, ríos, clima, animales...) y etnográficos [42]: modos de vida, costumbres y usos, ritos, actos civiles, pautas del comportamiento en el cotidiano existir, código de miramientos y reglas de trato, tradiciones y todas las demás cosas titularmente humanas; en una palabra, «humanidades» en su más lato sentido. Sus importancias de Heródoto son siempre las humanidades; las cosas de la naturaleza le importan sólo en cuanto minero de humanidades, en cuanto paisaje humano, en cuanto significan algo para el hombre, de cuyo lado entorna exclusivamente su corazón [43]. En las cosas del hombre no le aburre nada; en todo halla alimento para su curiosidad. Pero su actitud, lo repito, no ha de tomarse como mera curiosidad, sino que pertenece a un sentimiento lleno de asombro y ternura por lo maravilloso que es el mundo del hombre.

La biografía de Heródoto, como la de casi todos los clásicos griegos, es en buena parte un disfraz legendario que encubre un irreparable vacío humano. Parece, sin embargo, cierto que Heródoto rodó mucho por el mundo, movido por un magnífico apetito de ver [44]. Le brincaban en el pecho ansias de vida andariega y, en efecto, viajó mucho tiempo en los países en los que un griego de entonces podía viajar. Es cosa normal en un hombre nacido en el mundo de los colonizadores griegos (franja, cenefa y flecos isleños del Asia Menor). Llegados allí para trabajar, levantar hogares y henchir su peculio, hicieron pronto como navegantes una de las historias más maravillosas que han cumplido pueblos de Occidente. Esto vale especialmente para los jonios emprendedores e inquietos, gentes de avance. Hay una ley de la vida griega de esta época según la cual es normal que, en casi todos los órdenes del progreso, los jonios han precedido a los demás griegos, no sólo a los metropolitanos. Heródoto ha nacido

[42] Cf. K. E. Müller, *Geschichte der antiken Ethnographie und Ethnologischen Theoriebildung*, Wiesbaden, 1972, 101-131.

[43] De ahí, por ejemplo, su interés «práctico», nada estético ni científico, por árboles y plantas: cf. E. S. Forster, «Trees and plants in Herodotus», *Class. Review*, LVI, 1942, 57-63.

[44] Cf. F. Jacoby, *o. c.*, 247 y ss.; J. L. Myres, *Herodotus, Father of History*, Oxford, 1953, 4-16.

rodeado de este mundo de vida costanera y marinera, de esta raza comerciadora y vagabunda, ya por apetito de ver mundo, o bien por un propósito comercial.

El navegante que, en sus andanzas, alarga sus derrotas y llega a una costa imprevista, o el explorador en busca de sorpresas, de sorpresa en sorpresa, tiene luego mucho que contar. Vuelve con la pupila dilatada por el asombro. Vio cosas increíbles y tuvo que restregarse los ojos para cerciorarse de que no deliraba. Ha visto, por fin, al cocodrilo, la ilustre fiera fluvial africana de que se cuentan cosas prodigiosas, y las serpientes voladoras [45] y hormigas grandes como perros [46] y ovejas con grandes rabos [47] y las más raras especies ornitológicas (el fénice [48], el liviano ibis de mil pintados plumajes y otras tales aves) y los bicharracos propios del junco, las más amables formas zoológicas y las teratológicas y vestiglos espantables. Ha contemplado lugares de maravilla y razas humanas aún no bien salidas de las selvas. A su regreso, se abre para el viajero un manantial de deleitables y temerosos recuerdos. Cuenta y no acaba. La fantasía, facultad andariega y vagabunda en todas partes, y más entre los griegos, dueños de tan fuerte poder de imaginar, la fantasía, digo, añade lo suyo propio a lo que la retina ha retenido: animales imaginarios y excesivos, pueblos maravillosos (y esto significa que son, en efecto, una maravilla y no una realidad), pintoresca barbarie y todo el restante tinglado. Esta literatura oral de viajes aprovecha las imágenes cosechadas en la excursión; pero, a la vez, es literatura de imaginación (lo que los griegos llamaban «teratologías»), que navega hacia una costa que acaso no hay y se abre sin más a lo que venga, cuanto más imprevisto, mejor. Fantasea, inventa, adivina. La realidad se mezcla con lo fabuloso y lo fabulable. Toda tierra lejana

[45] Cf. R. Hartmann, «Die geflügelten Schlangen bei Herodot», *Korrespondenzblatt für die höheren Schulen Württenbergs*, 1911, 466-84 (sería el áspid o «uraeus») y R. W. Hutchinson, «The flying snakes of Arabia», *Class. Quart.*, LII, 1958, 100-101 (serían insectos). La mención está en Heródoto, II, 75 y ss. y III, 107 y 109.

[46] II 102-105. Cf. J. B. Bury, «Zu Herodots Erzählung von den goldgrabenden Ameisen Indiens», *Berliner Phil. Wochenschrift*, 1913, 285-286 (aduce paralelos mongoles); G. W. Regenos, «A note on Herodotus, III, 102», *Class. Journ.*, XXXIV, 1938-39, 425-426 (tejones); E. S. Mc Cartney, «The gold-digging ants», *Class. Journ.*, XLIX, 1953-54, 234 (montes).

[47] Cf. H. C. Montgomery, o. c. en nuestra nota 18.

[48] Cf. E. Blochet, «Sur le Phénix», *Muséon*, L, 1937, 123-144.

beneficia de la óptica de la distancia para hacerse legendaria, un mito entregado a la libre fantasía y generoso de metamorfosis.

Aparte la labor de fantasía, los relatos de viajes tienen otro inconveniente. Son impresiones superficiales, imágenes de lo que apenas ha arañado el oído o la retina del viajero que pasa de largo, en un tiempo insuficiente para conocer el cuerpo de un país y aún menos suficiente para entrar en su alma. No es fácil, en estas condiciones, que un extraño acierte con el secreto de un pueblo, pues ese secreto se absorbe con las raíces del ser, y la exquisita absorción de ese ser exige, por tanto, radicación. Añádase que la peor manera de ser viajero es, acaso, la de viajar a un país para escribir de él, paseando en el viaje la preocupación de un libro por escribir...

En fin, el caso es que nativa y ambientalmente propenso Heródoto a la curiosidad por lo extraño, sus viajes vinieron a alimentar ese don suyo nativo. Fue un buen viajero, que condujo vida viajera conservando la frescura de visión propia de un niño. Viajar por un pueblo extraño es un poco volver a ser niños, pues las cosas nos hieren la mirada por primera vez, como a los niños. Para el viajero que se detiene devoto ante las cosas nuevas, paisajes intactos, espectáculos virginales, todo es nuevo, joven, fresco, no usado. Si ante ese espectáculo sabe abrir unos sentidos vírgenes, vuelve como a la infancia, cuando su sensibilidad era niña y, por tanto, más despierta y receptiva. Felices quienes a lo largo de la vida no pierden ese paraíso, a su manera, el de ver las cosas como quien las ve de primera vez y no como quien las ve sin hacerse de nuevas ante nada, interpuestos velos e interpretaciones que no puede eliminar y que son el fruto de la más desengañada sapiencia. Para Heródoto todo en el mundo es extraño y es maravilloso. Lo que en sus prácticas del mundo (viajes, conversaciones) persigue Heródoto es apetito de humanidad, con un sentimiento lleno de admiración por lo maravilloso que es el hombre. Registra, una y otra vez, lo «digno de maravilla» (θώματα, θωμάσια)[49], lo sorprendente, lo paradójico (παράδοξα en este sentido es término griego posterior), lo que a no ser notorio, a muchos pareciera increíble. Tal es el talante de la mirada de Heródoto (a veces, ese talante le lleva a derramar admiración incluso donde huelga).

[49] Cf. H. Barth, «Zur Bewertung und Auswahl des Stoffes durch Herodot. Die Begriffe θῶμα, θωμάζω, θωμάσιος und θωμαστός», *Klio*, L, 1968, 93-110.

Porque lo humano no es sólo la costumbre (con inclusión de las originalidades, rasgos curiosos, particularidades pintorescas que la vida tiene), sino también lo desacostumbrado, lo insólito, lo que contemplamos con la pupila dilatada por el asombro. Sin embargo, Heródoto nunca juzga, ni, sobre todo, condena, sino que, conforme a la promesa del proemio, examina lo grande como lo pequeño en tanto que nace del hombre. Lo cual queda de manifiesto en sus relaciones sobre los pueblos no griegos, que el heleno llamaba bárbaros. Desde luego, cuando es caso de pueblos extranjeros de alta cultura, no falta en Heródoto un ingrediente de respeto por las leyes, trazas e instituciones de esos países más maduros y doctrinados. Es el caso, sobre todo, de los egipcios, pero no es el único (los lidios, verbigracia, son para Heródoto los inventores de la moneda, etc.). Recuérdese que el griego manifestaba gran opinión por la cultura longeva de esa raza abuela, los viejos chinos de Occidente. Heródoto rindió el viaje de Egipto despaciosamente, peregrino por sus tierras impregnadas de culta antigüedad que daba a todo lo de este pueblo pátina de milenio y resonancias inmemorables [50]. Sus ojos, sus oídos y su espíritu estaban bien abiertos y no ignoró por incuriosidad nuestro historiador nada de lo que allí se ofrecía a su conocimiento: el resultado es que la curiosidad se demora con despacio y se dilata la egiptología en lo que hoy es un libro entero de la obra. Ve Heródoto inventos egipcios en la escultura en piedra, el alfabeto, la geometría, la adivinación por las entrañas de las víctimas, la división del año en doce meses y la del día en doce partes, la creencia en un alma inmortal... Pero es que también en otros pueblos bárbaros (en la acepción que los griegos daban a esta palabra y en la que le damos nosotros) describe Heródoto lo que hay en sus ideas y costumbres de sombrío y salvaje, duro, cruel o intratable; mas el griego no tiene el monopolio de la bondad o la excelencia, y Heródoto, en lo bronco y bravío de las costumbres bárbaras, aprecia altamente lo que de justo, de verdadero o de pulcro vive mezclado, acaso, con caracteres infrahumanos, nota en los bárbaros sus cualidades afirmativas y creadoras. (Cuando hablo de este tema claro está que doy a entender una forma

[50] Cf. K. von Fritz, «Herodotus and the growth of Greek historiography», *Trans. Amer. Phil. Assoc.*, LXVII, 1936, 315-340, y J. A. Wilson, *Herodotus in Egypt*, Leiden, 1970.

de objetividad que no hay que confundir con cierta manera de sentimentalismo rusoniano.)

Ya a este nivel de las descripciones de pueblos es el hombre, para Heródoto, el ser abierto a todas las posibilidades, incluidas las más chocantes y extrañas. Todos los hombres —escribe en III 38— creen que las mejores costumbres son las propias, se asientan inconmovibles en la convicción de que las suyas son las verdaderas y únicas leyes; luego refiere una anécdota en la que vemos a los indios Calatios no menos sorprendidos por la costumbre griega de quemar a los muertos que a los griegos por la costumbre india de comérselos y, a renglón seguido, repite Heródoto que «rey es la ley», según el dicho decidero de Píndaro, entendiendo por tal, como es sabido que Píndaro entiende [51], la costumbre y el uso, el sistema normativo de las costumbres que no se puede fijar para todo tiempo, es decir, fuera del tiempo, sino que está sometido al tiempo y a su relatividad. Las costumbres cambian con los tiempos y varían según las latitudes, las regiones del planeta. La moral cambia con sólo atravesar un río fronterizo, de uno a otro margen y de un país a otro. Para nuestro historiador el sentido de ese relativismo consiste en que, bajo variadas formas, pasa siempre lo mismo («eadem, sed aliter»). Hay un fondo universal humano (nosotros diríamos «moral natural»), que permanece, aunque se manifieste bajo diversas apariencias; o sea que él es relativista relativamente, admitiendo y afirmando, por bajo el relativismo, unas constantes humanas que han sido las mismas en todos los tiempos, como lo son en todos los países.

Se nos acuerda un paralelo aristotélico que viene muy a pelo [52].

51 Píndaro fr. 169, 1 y cf. M. Gigante, Νόμος βασιλεύς, Nápoles, 1956, 123-145. Para nuevas interpretaciones y bibliografía, cf. M. Treu, «Νόμος βασιλεύς, alte und neue Probleme», *Rhein. Mus.*, CVI, 1963, 193-214 y M. Ostwald, «Pindar, Nomos and Herakles», *Harvard Stud. Class. Phil.*, LXIX, 1965, 109-138.

52 Cf. W. Schadewaldt, *o. c.* en nuestra nota 26, p. 190. Por cierto que, aunque Aristóteles considera a Heródoto un «mitólogo» en *De gener. anim.*, III, 5 (p. 756 b, 5), no deja de aprovecharse de sus noticias en una serie de pasajes de *Histor. anim.*, como lo vio muy bien H. Diels, «Herodot und Hekataios», *Hermes*, XXII, 1887, 411-444 (recogido en *Kleine Schriften zur Geschichte der antiken Philosophie*, Hildesheim, 1969, 93-126, s. t., 112-114). Por lo demás, en *Poet.* IX (p. 1451 b, 2), lo considera el «tipo de historiador» cuya obra no dejaría de ser histórica aunque estuviera escrita en verso. El Estagirita tuvo ocasión de practicar esta misma objetividad, sin duda, en sus *Costumbres bárbaras* (cf. fr. 604-610, Rose).

Aristóteles amonesta en su escrito *Sobre las partes de los animales* (I 5): «En la contemplación del ser vivo no se debe omitir nada, en lo posible, se lo considere en más o menos honor. Pues también en aquellos organismos, que no son gratos de ver, guarda la maestra naturaleza una alegría intensa en la observación para quienes están dispuestos y en condiciones de conocer las causas y tienen por naturaleza el impulso de saber.» Primitivismo y modernidad: sobre la repugnancia primitiva ante lo repelente o asqueroso, envilecido, degradante entre los vivientes, que inspira un poco de abominación y otro poco de repugnancia, se eleva aquí el observador de la naturaleza hacia aquella objetividad que busca la contemplación de los seres. Parece como si el mismo grado de superación de la reacción instintiva de desprecio ante lo extraño, salvaje o rudo, la hubiera alcanzado Heródoto en el terreno de las descripciones etnológicas de individuos y pueblos que repugnaríamos admitir como semejantes. No hace ascos ante las «salvajadas» (ritos sangrientos, antropofagia, ingestión de alimentos inmundos, etc.) que pone ante nuestros ojos sin ninguna palabra de condena.

Ha superado esos remilgos de pésimo estilo que actúan todavía en nuestras épocas ilustradas, tiempos pulidos y repulidos que tabuizan la mitad del universo, tachándolo de repugnante y de salvaje. Acaso, entre las otras causas, porque Heródoto, crecido entre extranjeros, viajero espectador de realidades vivas abierto hacia todo lo imprevisto (el caso desusado y descollante) no tiene los prejuicios de un sabio de gabinete, recoleto en su aposento, ante los modos y los usos de los bárbaros. Acaso sea también de alta oportunidad traer a la memoria que Heródoto, griego de las colonias, era, además, por la sangre, mestizo, cruzado de heleno y cario. El colonizador es un magnífico ejemplar que las razas ricas de energía despiden allá lejos, pero donde cae agarra, y si le sopla la fortuna es capaz de grandes cosas. La existencia colonial, la de los descendientes del colonizador, imprime carácter y predispone (aunque no siempre) a la comprensión de lo diferencial étnico, y lo mismo digo del cruce de sangre, sin dar importancia a la sangre o al color de la piel. Pues hay el hecho efectivo y efectivamente misterioso de ser mestizos hombres como Tucídides y Heródoto. ¿Será azar? Las herencias opuestas fortalecen un organismo, los dones contrarios luchan entre sí en una misma alma, ya rica de por sí, y ese choque puede producir

un gran espíritu. En mi sentir —que es ahora rigurosamente un sentir y no un saber— estas cosas tienen más importancia de lo que se piensa para explicarnos la humanidad de Heródoto, como quién era y de quién venía.

No se ha preterido notar que en estos relatos etnográficos (y en otras partes de la obra) se llevan una crecida cuota de la atención de Heródoto los asuntos eróticos. La obra abre y desenlaza con sendas historias de alcoba (la de la mujer de Candaules y la de la mujer de Masistes)[53], en ambas las cuales la crueldad del amante, y crueldad femenina, es terrible, de proporciones calderonianas. Recayendo, desde este viso, el final en el principio cierra bien el circuito de una obra en la que, aun dando por supuesto que el griego adopta ante los temas sexuales una actitud saludable, incompatible con toda pacatez o pudicicia, pica, a la verdad, la gran riqueza de motivos eróticos, entre otros, los relacionados con la mujer y sus asuntos climatéricos, que es punto grave y, en ocasiones, verdadero motor de la historia. Por lo que hace al tono hartamente erótico de algunas historias, el agudo Reinhardt[54] era de parecer que había de verse en ello cierto sabor a fruto de trasplante, pues son «historias persas» y, entre otras influencias aprovechadas de su origen, tienen esta tan delatora de colorido oriental. La literatura genuinamente oriental es, en materia erótica, subrayadamente sensual y hasta libidinosa, y tales rasgos, acomodados a las reglas del gusto oriental, aparecen luego para aderezar y rehogar algunas historias griegas con un ingrediente picante semioriental, en calidad, como quien dice, de depravadas exquisiteces de extranjis. Sin entrar ahora en una discusión de pormenores que, en tal o cual punto concreto, confirmen o infirmen dicha suposición[55], yo me acuesto a esa misma opinión, en términos generales. (Reinhardt ha sido siempre un filólogo instintivo que, acaso, flaquea alguna vez en los argumentos cuando quiere razonar su posición; pero que, llevado del instinto, alcanza, con frecuencia,

[53] Cf. E. Wolff, «Das Weib des Masistes», *Hermes*, XCII, 1964, 51-58, que insiste sobre el paralelo.

[54] «Herodots Persergeschichten», *Geistige Ueberlieferung*, Berlín, 1940, 138-184 (recogido en *Vermächtnis der Antike*, Gotinga, 1960, 133-174, y en el vol. col. *Herodot*, 320-369, por cuya paginación citamos).

[55] Cf. H. Diller, «Zwei Erzählungen des Lyders Xanthos», *Navicula Chiloniensis* (Festschrift Jacoby), Leiden, 1956, 66-78, y H. Erbse en pp. 254-257 de *o. c.* en nuestra nota 23.

aquella vislumbre, como de misterio penetrado, que muy pocos obtienen; tal, en este estudio espléndido.)

Pero el punto que ahora ventilamos, más general, concierne a los motivos que empujan la curiosidad de Heródoto hacia los temas sexuales en sus descripciones de pueblos y de personas. Su interés se prende en los ritos amorosos, en la zona secreta de las relaciones eróticas, en las cosas más íntimas de las necesidades, actos y prácticas del amor (acoplamientos en público contrarios a la decencia y cosas tales), en las realidades anatómicas expresadas natural y paladinamente (un sexo viril animoso o desfalleciente para cumplir el débito conyugal y otros pormenores por el estilo)... Verbenean historias peregrinas, cuanto ciertas, de la más refinada voluptuosidad, todas las aberraciones y bizarrerías de la viciosidad parece que están representadas: «voyeurisme» (I 8), necrofilia (II 89 y V 92), bestialismo (II 46), relaciones heterosexuales contra natura por razones políticas (I 6) y otras rarezas, amenidades y casos singulares. En los relatos sobre costumbres rituales el sexo juega un papel destacado, de fascinación: daifas de los templos, castración ritual, historias piadosas de prostitutas retiradas. Todo ese garbullo del sexo, ¿a qué se debe?

No hace mucho he leído[56], con la sorpresa e interés que es de suponer, que estos asuntos sexuales en la obra de Heródoto brindan una iluminación del fondo de humana realidad personal del historiador y se convierten en una clave esencial para entenderlo. Son cosas, por lo visto, captables y descifrables para cualquier freudista medianamente culto, que busque la raíz del fenómeno en lo que podríamos llamar su logaritmo de humanidad. Todo eso es inquietante porque tiene una significación demasiado clara. La casi maníaca insistencia de Heródoto sobre asuntos sexuales, ese tema obsesivo, saca a luz lo que estaba interiorizado, inhumado en los fondos de la geología psíquica de nuestro hombre, en los recovecos de su alma. El misterio dormido desde la infancia queda manifiesto en lo que

[56] Cf. St. Flory, «The Personality of Herodotus», *Arion*, VIII, 1969, 99-109. El excelente P. Pou (en nota a IX 112) escribía con buen ojo: «Estos amores trágicos, como lo son los de palacio cuando no son legítimos, serán acaso de mayor interés y curiosidad para los lectores que todo lo tocante a las expediciones de Jerjes: tal es el carácter y no sé si diga la malignidad natural del hombre.»

Heródoto escribe, sin propósito y aun contra el propósito del escritor. Toda la vida invisible del hombre Heródoto no quedará ya incógnita para siempre. ¿Cómo es ello? Muy sencillo. El señor Flory se entremete en la alcoba de Heródoto, y asimismo en la de sus progenitores (para ver si Heródoto habrá hecho en su madre, es decir, en carne viva, la experiencia de alguno de sus relatos), y luego sale con todo un enjambre de preguntas que han venido a punzarle la mente: «¿Dónde estaba la señora de Heródoto en aquel tiempo? ¿Y por qué estos viajes que le empujan por todo el mundo? ¿Por qué no se asentó y fundó una familia? ¿Y qué sobre la señora madre de Heródoto? Seguramente debió de ser para su hijo una madre que imponía e intimidaba. ¿Era algo parecido a las reinas sanguinarias Tómiris, Nitocris, Amestis o la mujer de Candaules, con las que Heródoto parece, a un tiempo, cuan disgustado como fascinado? De aquí, quizá, su insistencia sobre la castración. ¿Hubo un matrimonio desgraciado? Habla ávidamente sobre las costumbres del matrimonio babilonio, que dan a una novia fea una gran dote y a una bella muchacha, una pequeña: de aquí su interés en la prostitución y en las prácticas antinaturales.» [57] Sin su original voluntad, y aun contra su voluntad, el misterio de Heródoto está brutalmente claro, inconcusamente iluminado según las novísimas luces de la psicoanálisis y de sus incalculables teorías, que acaban de poner el dedo en la llaga de la personalidad del historiador. Todo proviene de impresiones sexuales insatisfactorias, de una adolescencia persistente...

A un servidor, tanta luz le deslumbra. Yo tengo un respeto formidable por la psicoanálisis, como por toda ciencia de la que me hallo muy particularmente desprovisto. No ignoro que esas exploraciones psicoanalíticas en la literatura antigua para interpretarla como documento de los traumas íntimos, aherrojados en los fondos del alma de sus autores, son hoy en día un sabroso llamativo, ramo muy de enseñanza y muy divertido. No me atrevo a poner peros al señor Flory, que tanto sabe de freudismo. Pero, francamente, me tomó una gran risa al leerlo. Porque puesto esto, que puesto así parece un tanto cuanto por demás risible, tendremos que deducir consecuentemente que un diagnóstico semejante (de enfermedad psíquica y personalidad extravagante o patológica) habría de adelantarse

[57] *O. c.*, 106-107.

sobre infinitos etnólogos de nuestra época que dan, en sus descripciones, tanta importancia a los usos que regulan, en cada pueblo, el trato de ambos sexos, los estilos de amar, los modos humanos del querer, sus sigilos e hipocresías, tal o cual manera aberrante del comportamiento erótico, etc., persuadidos y ciertos de que efectivamente estas cosas nos consignan a uno de los fenómenos en que la realidad humana aparece más directamente. La cosa resultaría, acaso, temeraria y aun irrisoria. Pues nótese bien, si se acepta aquel diagnóstico de la personalidad de Heródoto, ¿qué diremos de varias docenas de etnólogos, desde un Bronislaw Malinowski, por alto ejemplo, al leer su clásico *Sex and Repression in Savage Society*, hasta Gustavo Welter, en su obra reciente *El amor entre los primitivos?* [58] Quiere Heródoto y quiere la naturaleza que el sexo ocupe un papel destacado en los relatos etnográficos; eso es todo. Hecha esta advertencia en materia psicoanalítica, en la que —repito— yo soy gran ignorante, no hay sino seguir.

6. HISTORIA DE LA CULTURA E HISTORIA NACIONAL

En un segundo nivel, inmediatamente superior, avista y describe Heródoto los logros culturales del hombre. De las externidades se pasa a las internidades. De las descripciones de lugares y costumbres a las actitudes del ingenio humano que son las culturas. El concepto del hombre, en historia, cuando se supera la mera individualidad biológica, significa precisamente comunidad cultural, pues sólo la cultura, en su universalidad, nos hace hombres. Las labores individuales entran a formar parte de lo que no pasa ni muere, sino que es siempre vivo, esté o no en perenne marcha progresiva (pues éste es otro cantar). La cultura no es historia de los individuos, sino la de los tesoros espirituales que han dejado tras sí las generaciones. Si la humanidad es la cultura, de aquí la pregunta: ¿la historia de la Humanidad qué otra cosa será, sino la historia de la cultura? Puesto el tema en este campo, que es el suyo, ¿cómo podría decirse que la «historia política» (que así se suele llamar, sin la menor idea controlable de lo que significa) es la propia y más ge-

[58] Trad. esp., Barcelona, 1975.

nuina historia? El padre de la historia ni siquiera a entendernos alcanzaría si le habláramos de la supuesta colisión de la historia de la cultura con la llamada historia política. No le cabría en la cabeza [59].

Esta última, la historia-batalla, suele ser, dicho sea de paso, una arena toda de horrideces, de ferocidades. Para el hombre que tiene fe en el hombre, el entusiasmo por los destinos del hombre se lo despiertan las invenciones de éste en los saberes y artes (las artes desinteresadas y estéticas, las obras bellas, y las artes utilitarias) y en las más diversas técnicas: humildes chismes o utensilios mecánicos, ingenios o artificios bélicos, grandes obras arquitectónicas o hidráulicas (los azarbes para el riego doméstico y los «paradoxa aquarum»; grandes sistemas de irrigación por canales, el acueducto subterráneo de Samos, el túnel del monte Athos, el puente del Helesponto, el lago Meris que embalsaba tres mil quinientos millones de metros cúbicos). Heródoto dirige su aplauso a las dotes y destrezas del hombre que ha inventado talentosamente tales «maravillas» archihumanas: los ingenieros nilotas, los artistas de edificios y grandes obras de arte en que se muestra petrificada el alma de su pueblo [60].

La inventiva humana, con que industriarse a través de la existencia en lo grande y en lo pequeño de mil modos y maneras, la exalta el historiador con exultación, la nota con una atención morosa, casi amorosa, con ojos admirativos. Se expresa en lo edificante, pero también en lo picante, ya como iniciativa y capacidad de diablura para prestidigitar una situación de aporía y hallar, en sesgo maravilloso, una salida inesperada (la malicia en la milicia, la maña política que nos toma de sorpresa, las astucias detectivescas del espartano Licas [61] para hacerse con los huesos de Orestes [I 68]), cuando como «salidas» verbales, tal vez como respuesta ceñida y epigráfica, laconismo breve como un trallazo que, al primer pronto, sorprende, pero luego se revela que tiene chiste y gravedad: la agudeza punzante, la ocurrencia bienhumorada, chispeante; en fin,

[59] Cf. F. Jacoby, o. c. 486, y J. L. Romero, *Desde Heródoto a Polibio*, Buenos Aires-México, 1953², 63.

[60] Cf. L. Camerer, *Praktische Klugheit bei Herodot. Untersuchungen zu den Begriffen* μηχανή, τέχνη, σοφίη, Dis. Tubinga, 1965, 21-79.

[61] Cf. G. Egelhaaf, «Die Gebeine des Orestes (I 67-68)», *Korrespondenzblatt für die höheren Schulen Württenbergs*, 1900, 285-312.

apariencias varias de una misma sustancia profunda, la humana inteligencia, en el área de las realidades de la vida donde interviene. También aquí, como en todo lo humano, reina lo paradójico, lo inesperado y sorprendente. Le pertenece al hombre como ser inconmensurable, imprevisible en sus reacciones, invencionero de pillerías y recursos y de cosas sutiles y delicadísimas, y siempre singular, dichosamente singular. Lo que el hombre piensa y dice, se traduzca o no en acto, es no menos un ἔργον y un γενόμενον que lo que hace. Para Heródoto el pensamiento sorpresivo, la respuesta inspirada, aguda, gustosa, son también «sucesos de los hombres» (γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων). Esas picardihuelas y malicias verbales reflejan la plasticidad y rapidez de las reacciones de la magnífica y extraña realidad humana; no son, para Heródoto, cosa inhistoriable, sino elemento esencial de sus historiados.

La cultura es, dondequiera, una, es una sociedad cooperativa. El griego y el no griego trabajan, en este sentido, en una obra común. El mundo todo no es Grecia; el mundo es muy rico, vario, múltiple. El mundo es de muchas maneras. El historiador de los logros culturales del hombre no puede limitarse, en fruición nacional, a los confines de lo griego. Su mirada histórica ha de ser universal, pues la historia del hombre es una e indivisa. Ahora bien, en el tropel humano que puebla la haz de la tierra, cuaja de pronto, en determinada parte del planeta, una cierta visión del mundo que es común a un cierto grupo de hombres. Sus pensamientos y costumbres, sus ideales, su idioma, su arte, su religión, su política, su derecho, su ciencia, todas sus manifestaciones vitales tendrán, en adelante, un mismo estilo. En el perfil de la cultura, lo humano se concreta con rasgos que hoy llamaríamos nacionales.

Tropezando con el prójimo aprendemos, aprende el griego, su puesto en el mundo, que es el mundo de la cultura. Para los griegos esa zona de máxima iluminación de su propio ser nació de la oposición que les separaba y contraponía a los pueblos orientales, que hacían casi todo al revés que ellos. De ésta habían cobrado aguda conciencia los griegos del Asia Menor al calor de su vecindad con los pueblos asiáticos (en especial los menos helenizados de ellos). En las colonias griegas de Asia, la historia de las relaciones étnicas entre griegos y persas es, como todo «romance fronterizo», un roce continuo, piel contra piel, de beso y lanzada. Al choque con el grande

«otro», con Persia, su realidad «nacional» se les presentó a los griegos con sus atributos propios, como un nudo de solidaridades. Esa palabra «nacional» la pongo entre comillas, como entre dos parejas de guardias, ya que tratándose de los griegos antiguos (que vivían en ciudades independientes, cada cual con su vida y política peculiares), debemos contraer extremadamente el sentido de este atributo. Nación, además de tradición común convivida, es comunidad en el efectivo hacer futuro, es un mismo programa que realizar en el futuro, y esta idea de nación como empresa proyectiva de futuro, como fuerza movilizadora y creadora de futuro, que actúa normalmente y no sólo por excepción, no la tenían los griegos de la época. Para los griegos de este siglo más bien era la Hélade lo que para los europeos del XIX y algunos de nuestro siglo es Europa [62]. Con esta salvedad importante, utilizo el término «nación griega» como sinónimo de pueblo griego, tal y como en nuestros clásicos del XVII «nación» se conservaba todavía en la acepción de «región».

Se trata de la contraposición [63], acaso todavía vigente hoy, entre Europa y Asia (τὸ ἕτερον de Europa) y, en términos generales, entre las masas humanas muchedumbrosas, regidas por un despotismo monolítico, y la comunidad de hombres libres, regida por la ley, el solo amo de estos hombres. Son dos tipos categóricos de humanidad contrastados en un díptico por oposición y reciprocándose en un claroscuro violento. A un lado, la grey persa, carne consignada a tiranías, millones de hombres hechos de madera de siervos, apiñados como los rebaños y agachando pacientemente la cerviz ante los amos; el estadista a lo oriental, autocrático, el ejercicio solitario del poder, el poder sin freno, incontestable; la riqueza de medios, el cuerno de la abundancia. Al otro lado, el griego libérrimo de espíritu y celoso de su libertad civil, que es raíz sagrada de su vida, y, por ello, corajudo, cuando alguien huella ese derecho y se trata de defender fieramente la libertad, pues, aunque estrecho de medios (la necesidad, por falta de posibles, ha sido musa tremenda de la vida griega), tiene el orgullo de regir sus propios destinos en la

62 Cf. José Ortega y Gasset, *Obras*, IV (Madrid, 1957⁴), 270.

63 Cf. A. Heubeck, *Das Nationalbewusstheit des Herodots*, Neustadt-Aisch, 1936, y H. Diller, «Die Hellenen-Barbaren-Antithese im Zeitalter der Perserkriegen», *Entretiens Hardt*, VIII, Ginebra, 1962, 37-82 (recogido en *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, Munich, 1971, 419-450).

convivencia ciudadana, viviendo entre sus pares (el pueblo, los muchos), llamado a opinar y decidir, y si el cornadillo de la pobreza está como en su casa entre los griegos, también lo está la virtud, puesta en ejercicio por la inteligencia... Por este contraste destaca y vale a su verdadera luz lo griego en grandeza (ansia irreprimible de libertad, sed hidrópica de gloria, moderación, desdén por lo material) y en defecto (incapacidad de organizar, salvo ocasionalmente y por alguna dramática causa, en unidad el cuerpo de Grecia, malaventuradamente en perpetua disociación y forcejeo capitoso, cismas y divisiones).

Ahora bien, en este terreno la experiencia más intensa que podía hacer un griego, una conmoción profunda, fue lo sucedido en la ocasión ésa (para el griego, «la mayor ocasión que vieron los siglos»), cuando la invasión persa de Grecia, de que tuvo la barbarie que retirarse maltrecha. Fueron aquéllos meses fabulosos, cruciales, horas agudas. Las más desbridadas esperanzas en los acasos de la guerra o en el favor particular del cielo no habrían esperado que se produjera situación de tan extrema anomalía. ¿Fue un azar y caso de fortuna (que interviene en la historia fabulosamente) que, en hora afortunada, los había favorecido por un prodigioso golpe de buena suerte? ¿Fue la divina mano vengadora que se puso de su lado por decreto de los dioses? Heródoto, a quien lo sucedido en las Guerras Médicas le mostró de qué parte estaba la superioridad auténtica y también la humanidad más humana, desarrolla aquella contraposición, entre los otros lugares, en las conversaciones de Jerjes con Demarato, el rey espartano. Como en las monarquías constitucionales, en la constitución espartana (enderezada al freno recíproco en el ejercicio de la autoridad y al equilibrio de poderes) los reyes reinaban, pero no gobernaban y, a la menor extralimitación, perdían la corona y, a veces, la cabeza. Demarato, despatriado y con la cabeza pregonada, se había visto obligado a acogerse a la hospitalidad de Jerjes, que le daba tinelo en su corte. Durante su expedición, el persa, que había conciencia de tener delante, en los griegos, algo admirable, pero incomprensible y, por ello, exasperante, le pedía informes a su huésped. Y así como en los relatos de costumbres de pueblos, medido con el escantillón griego lo extranjero parecía paradójico, así ahora desde la perspectiva de los déspotas orientales, lo griego parece paradójico en medida todavía mayor. Lo exótico, lo extrava-

gante que cada pueblo extraño es siempre con relación a otro (de donde surte lo socarrón y aldeano de nuestros juicios sobre el extranjero, pues, como escribe Schopenhauer, «cada nación se burla de las otras, y todas tienen razón» [64]) le sirve a Heródoto para emblemizar la esencia de la cultura griega en el mapa moral de la Humanidad y, de rechazo, ilustrar la oriental, pues si a los ojos griegos eran los persas, en lo político, una casta de sujetos genuflexos (en realidad, practicaban un envilecedor προσκυνεῖν), para la sensibilidad del asiático eran los griegos un linaje de hombres sobremanera extraños. Es éste un medio de exposición literaria excitante; pero no es, no por cierto, sólo eso. Es también una «valoración refleja» correcta (pues, en parte, somos lo que somos en y a través de los demás, lo que es un hombre no reside tanto en el concepto que él tiene de sí, cuanto en la estimación de los demás); es una aproximación al tema con exquisita delicadeza histórica, pues realmente la cultura europea que comienza con los griegos, vista desde una óptica universal humana, es la gran excepción, ocupa una posición apartadiza y señera en la historia del mundo, es un hecho completamente nuevo en el planeta de nuestra civilización.

De esa manera, sobre un nivel general de convivencia humana, alza su perfil peculiar lo «nacional», convivencia de hombres bajo la presión de un sistema particular de usos. En otro lugar de su obra (VIII 144) lo define Heródoto en su forma más ineludible, mesurada y natural [65], como algo determinado por una misma raza y una misma lengua, unos mismos dioses, usos y costumbres.

7. EL SENTIDO DE LA HISTORIA

Pero la historia no es sólo relato de los hechos del hombre, incluidas sus ocurrencias y «salidas», que tienen su trasunto, en lo atinente del estilo, en la forma aforística y en la frase con punta (se advierte, sobre todo, la punta en que termina —ingeniosidad, maledicencia—; pero no debe olvidarse que tras de la punta se

[64] *Parerga*, I, 45 (ed. Reclam).

[65] Ortega, *Obras*, IX (Madrid, 1962), 274, nota, se admira de la lucidez de esta definición.

ensancha una culata de grandes ideas sobre el ser humano). La aspiración de la historia es comprender, o sea, simplificar, sustituir la infinidad de los fenómenos por un repertorio finito, reducido, de ideas. Tras la confusión aparente de los asuntos humanos se esconde, acaso, una figura estable, de que todas sus variaciones dependen, de suerte que, al descubrir aquélla, sabemos a qué atenernos frente a la variabilidad del proceso histórico. La historia es una narración que explica o una explicación que consiste en narrar. El historiador, como lo sea de veras, trae consigo una teoría general de las realidades humanas. Por debajo de lo de superficie y patente (archivo de gestas y gestos humanos), busca lo que hay en profundidad y latencia; por debajo de los temblores de la historia, tal vez una ley misteriosa y latente, que nos permite descubrir la unidad de un sentido en las masas torrenciales de los hechos historiados. Porque es lo cierto que sublimando toda cosa hasta su última determinación llega un instante en que la ciencia histórica acaba sin acabar la cosa histórica, quiero decir que se ve apretada contra esa línea de sus propios problemas últimos que son, quizá, al mismo tiempo los primeros.

Este problema lo avizora y penetra, a su manera, la mirada de Heródoto, cuando levanta los ojos y los posa en las cimas más altas de la historia que narra. En lo sumo de tales alturas habitan los hombres cumbres, las eminencias que destacan entre el gris de la masa llana, cabezas tan altas o tan altivas que están abiertas a todas las celestes inminencias, pues sabido es que las eminencias atraen el rayo. Son Creso, Ciro, Cambises, Darío, Jerjes, Artábano, testas coronadas y señores principales, guerreros y palaciegos, entre los persas; Milcíades, Leónidas, Pausanias, Temístocles, Solón, por altos ejemplos de grande cuerda helénica. También, una cuantía de mujeres notables, no sólo las constituidas en «cassus belli», sino ciertas damas doctoresas en política, como la reina Artemisia. No por prejuicios aristocráticos (como en Carlyle y Emerson y todos los que, en otras épocas, practican la superstición de los genios), sino de acuerdo con la realidad de los tiempos se imponía una interpretación aristocrática de la historia atenta al hombre superior y no al hombre promedio, cuidadosa de los grandes hombres que fabrican la historia y desdeñosa del vulgar personaje sin historia; pero no es el teatro de la historia herodotea un mundo de varones frío y cruel

en el cual las mujeres y los infanticos aparecen sólo como masa, cuando se les esclaviza o trucida, según un canon que ha tenido tanto séquito hasta la historia al uso de nuestro tiempo. Considera ésta como representante típico de la Humanidad al varón adulto, blanco y civilizado, siendo todos los demás tipos humanos (las otras razas, los salvajes, los niños, las mujeres, los ancianos) estadios anteriores, posteriores o imperfectos del único y perfecto sujeto agente de la historia.

Lo humano, pues, se convierte en fuerza decisiva de la historia en las individualidades señeras que ejercen influjo sobre el destino de los pueblos. Y este dominio de la decisión, que desencadena acciones y pone en movimiento a los pueblos, es el lugar donde el hombre pasea regiones de máximo riesgo y, luego a luego, choca con el destino y con los poderes superiores bajo cuya mano, pura y simplemente, están los hombres [66].

Es un dominio de lo ignorado, de la incertidumbre, que Heródoto interpreta como el «démon», «el natural envidioso de los dioses», como una concatenación y enredo de infatuación («hybris»), culpa y castigo en perpetua retaliación, como sino incoercible (χρεών) y cadena etiológica de injusticia y castigo [67]: de aquélla sale éste, un día de entre los días, al cabo de más o menos rodeos, pues nuestro hombre tiene fe en reparaciones centenarias. Para entender la idea que Heródoto se hace de esas invariantes de la existencia histórica, hay que ponerlas de acuerdo con los supuestos actuantes de la mentalidad de la época y su fraseología en torno a las constantes de la existencia del individuo, agente de la historia: en uno y otro ámbito rinden la misma teoría, pues ambos obedecen a una misma ley y esconden un mismo sentido. Aquí están también implicados, en el dominio de lo humano, la felicidad, el bienestar y sus contrarios, el infortunio y la malaventura. Aquí recibe, si es que recibe, una respuesta el problema de la humana felicidad (no olvidemos que la

[66] Casi todos los estudios generales sobre Heródoto dedican algunas páginas a este tema: cf. O. Regenbogen, *o. c.* 239-42; J. L. Myres, *o. c.* 46 y ss.; M. Pohlenz, *Herodot, der erste Geschichtschreiber des Abendlandes*, Leipzig, 1937 (repr. Darmstadt, 1961), 116 y ss., 120 y ss.; F. Wehrli, Λάθε βιώσας. *Studien zur ältesten Ethik bei den Griechen*, Leipzig-Berlín, 1931, 30-40 y 60-62.

[67] Cf. K. A. Pagel, *Die Bedeutung des aitiologischen Momentes in Herodots Geschichtsschreibung*, Leipzig, 1927.

felicidad es también una dimensión de la cultura). Y aquí sobre todo, más arriba que todo, sobre esta altura y provincia de misterio es donde la existencia del hombre, que Heródoto ha perseguido en su obra, palpa el dominio de lo religioso y se encuentra definida raigalmente por su distancia de los dioses. El todopoderío es prerrogativa natural de los dioses, como lo es la sempiternidad, el atributo de permanecer «in satu quo» y tal cual para toda la eternidad. La inestabilidad y la muerte son el privilegio del hombre. Mientras que los dioses omnipueden y son inmortales, la existencia humana está llamada a la fragilidad de la felicidad, a caducidad, a efimerismo ineludible. La dicha humana, tan penosa de conseguir y tan fácil de perder, es cosa que se hace y se deshace con cada día que amanece y cada sol que se pone; es algo que llega un día, y otro día se va, pues al humano sólo le es segura la inseguridad.

Desde la conciencia de la mortalidad del hombre y del efimerismo de su dicha, vistos como la «condición humana», surte una moral que es, de nuevo, la fuerza histórica que, a ojos de Heródoto, ha hecho posible, entre las otras cosas, la victoria inverosímil de los griegos sobre el persa. Esta idea se lee al trasluz de la obra entera de Heródoto y está concordada íntima y espiritualmente con la ética de la moderación, el autocontrol y la no demasía, que preconizaba el santuario de Delfos, del que era el historiador muy devoto, no me atrevo a decir si para mal o para bien [68]. Sus prudentes ordenanzas ungen y aun saturan el ambiente moral de la época. Toda una literatura sentenciosa y docente las *extracta* y *alquitara* en dicciones y decires de alto valor dietético sobre la conducta de la vida, para advertencia ejemplar de los hombres que no deben gallear demasiado. Estas reglas de bien vivir individual y de confortación, que a muchos hombres ayudaron a pasar la vida, no tienen menos valor, según Heródoto, para el buen vivir histórico, para regir su vida los pueblos por la batuta del destino.

Mediante las más famosas de sus «historias» y conversaciones sabrosas entre personajes singulares (singularmente desgraciados) y príncipes poderosos, Heródoto se ha cuidado de que permanezca visible, a lo largo de toda su obra, este horizonte que delimita al hombre en su humanidad. Constituidas por materia ejemplificadora

[68] Cf. J. Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique*, París, 1954, 208 y ss.

(«moralidades») sirven a varios trances. Composicionalmente, la fluencia continua de la historia se represa (y aparece así articulada) en unas cuantas, muy pocas, coyunturas, momentos decisivos de su trayectoria, cuando la línea del relato se bisela y toma otra dirección; a la vez que se revelan los esquemas profundos, los itinerarios ejemplares de su curso, se proporciona un dramatismo vigoroso a los problemas históricos, pues Heródoto tiene un gran talento dramático y dominio de la patética [69]. Lugares codiciados en lo artístico, suelen ser literariamente los mejor conseguidos y los más perfectos de ejecución, cuajan modelos insuperables, presencias de lo bien logrado, que no hay más que pedir. Pero también en el concepto, de tanta suculencia, son capítulos capitalísimos de la historia de Heródoto.

Es la historia de Creso y Solón, la de Creso y Adrasto (pobre hombre muy desgraciado, como no hay otro hombre en el mundo: huyendo hoy de su ayer, recibe la hospitalidad del rey y es, otra vez, victimado por la amarga burla del hado, por la terrible desgracia de causar involuntariamente la muerte del hijo de su bienhechor), la de Creso y Ciro y el consejo de Creso. Son la historia de la felicidad y ocaso de Polícrates, las pláticas de Jerjes que departe con sus consiliarios... entre los casos verídicos más famosos mirados por el siglo y que al lector le producen carne de gallina. Creso y Solón hablan mano a mano y melancolizan sobre el hombre, que sólo endura dolores, millonario de lágrimas, corto de días y harto de inquietudes; entre ambos pasan aquellas razones sobre cuál se desvanecen las glorias humanas: Ningún hombre puede ser llamado feliz, antes de su muerte, a lo largo del tiempo cambiante y de la muchedumbre de días de vida concedida a los hombres. El hombre es todo accidente (I 32). Creso a Adrasto: «No es tuya la culpa, sino del destino» (I 45). Creso, varón probado en desdichas desencadenadas sobre su frente altiva, y Ciro: «Pero Ciro... mudó de resolución, reflexionando ser hombre mortal, y no deber por lo mismo entregar a las llamas a otro hombre poco antes igual suyo en grandeza y prosperidad. Temió también la venganza divina y la facilidad con que las cosas humanas se mudan y trastornan» (I 86). El consejo de Creso a Ciro: «Si te consideras inmortal y que también lo es tu

[69] Cf. D. Grene, «Herodotus, the Historian as Dramatist», *Journ. Philos.*, LVIII, 1961, 477-488, y, desde otro punto de vista, K. H. Waters, «The purpose of dramatisation in Herodotus», *Historia*, XV, 1966, 157-71.

ejército... pero si tienes presente que eres hombre y que mandas a otros hombres...» (I 207). Jerjes envanecido sobre el promontorio de Abido (el tajamar avanzado de Asia sobre Europa), feliz por la inmensidad de su ejército y, de pronto, acedado y amargado[70] porque, a poco tiempo que pase (en efecto, muy poco después son tronchadas muchas cabezas), de ejército tamaño ninguno ha de restar (VII 44 y ss.). O, hacia los términos de la obra, la ácida sabiduría de un persa, lagrimando sobre la condición humana: «Te aseguro que no cabe entre hombres dolor igual al que sienten los que piensan bien, sin poder nada para impedir el mal» (IX 16). Y, finalmente, las palabras de Creso a Ciro: «La rueda de las cosas humanas, cuyo continuo movimiento a nadie deja gozar largo tiempo de la felicidad» (I 207).

La comentada sentencia, en ese lugar codiciado, «rueda de las cosas humanas» (κύκλος τῶν ἀνδρωπηΐων πρηγμάτων) es una fórmula feliz[71], penetradísima. El giro resulta inmejorable, exactamente troquelado. En este precipitado verbal se aprieta y resume lo que da su constitutivo dramatismo a la vida del hombre, su variabilidad mudadiza, sin descanso, que el tiempo en sus giros trae hasta que llega una hora en que llega la muerte. Es verdaderamente triste y pensamiento griego que la felicidad, el bienestar del mortal humano son rodantes, girando en la órbita del tiempo que va circulando, haciendo su rotación y, de este modo, lo que antes fue felicidad, ahora es desgracia; de donde se saca para el hombre, para todos los hombres juntos en la rueda, tan pequeños y tan nada, la mónita a que sean moderados, a la modestia bienhechora. El hombre medra, crece y se enhiesta. Pero precisamente cuando el hombre está en lo más alto de su poder y su fuerza, la desgracia se presenta a la hora que convenía (saben los dioses cuándo), como en las obras de teatro, y el rayo de Zeus, el dios embozado en la nube, puede venir a segarlo con su alfanje de fuego.

Todo esto vale también para la vida histórica. Se repite el mismo mecanismo y funcionan las mismas ruedas en el curso de la histo-

[70] Cf. S. Borzsák, «Der weinende Xerxes. Zur Geschichte seines Ruhmes», *Eos*, LVI, 1966-69, 39-52.

[71] Cf. W. Schmid, *o. c.* 618, nota, y compárese Sófocles, fr. 575, 9 y 871.

ria. Da lo mismo que el sujeto sea individuo o pueblo [72]: toda vida es, a su vez y sucesivamente, felicidad y desgracia, sucediéndose con intercadencia cíclica. La ley que da la luz de un sentido a la vida del hombre es también la que explica el recóndito engranaje de la historia. Es la ley del tiempo, según la cual se producen los sucesos y sin la cual la historia sería un jeroglífico ininteligible. Para el griego, como para el cristiano, esta ley tiene un fundamento religioso; pero (vuelvo a sacar a relación esta diferencia importante) para el heleno no es la ley quiliástica, del milenio, rectilínea hacia el futuro hasta que, por filo de algún milenio después de Cristo, suene la hora terrible y la catastrófica consumación de los tiempos; comparable a un río que, en el torrente del tiempo, discurre siempre hacia delante, porque el río es un camino que anda, pero que no sabe andar hacia atrás. Es, por el contrario, una ley «cíclica» que vuelve sobre sí misma, desde el final otra vez al principio, periódica, como el ritmo nictemeral, sucediéndose como las estaciones en el ciclo del año [73] o como el movimiento de los astros en los espacios sidéreos, en que se desenvuelven las nebulosas en espiral; en fin, en un retorno periódico y fatal, como el flujo y reflujo del mar, en la ribera del tiempo.

Esto es muy griego y, en particular, muy de los historiadores griegos (y de los influidos por ellos: Maquiavelo, Vico): recuérdese cómo Polibio se explica por largo sobre la ἀνακύκλωσις de las constituciones. Se ha notado que ninguno de ellos acaba su obra con una mirada abierta al futuro (esto nada tiene que ver con la intención, en alguno, de extraer de lo que averigüe hoy y de la vida si da fértiles sugestiones para mañana, como recetas útiles). En Heródoto pasado y presente se sitúan sobre un mismo plano, y el futuro sólo aparece en las premoniciones de los «mentores» [74], en los oráculos y

[72] B. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, 1965, 229-230 (cito este bello libro por la traducción española, cuyo defecto único es el título hidráulico, que no corresponde al original) ha señalado la evolución del tópico desde Arquíloco (la vida de un individuo tiene ritmo) hasta Heródoto (la vida de todo un pueblo tiene ritmo), pasando por Píndaro, *Olímpica* II (la vida de una familia tiene ritmo), indicando, a la vez, cómo el motivo consolatorio desaparece dejando su lugar a la constatación de una ley histórica.

[73] Cf. Heródoto, II, 4: ὁ κύκλος τῶν ὡρέων.

[74] Que son algo más que «amici principis»: cf. H. Bischoff, *o. c.* en nuestra nota 21 y R. Lattimore, «The wise Adviser in Herodotus», *Class. Phil.*, XXXIV, 1939, 24-35.

sueños, que son los indicadores de la relación entre los hechos visibles y sus motivos invisibles, la voluntad de los dioses [75].

Los principios que son el suelo moral de la conciencia de la época, el estado colectivo de creencia, suponen una peculiar, inconfundible disposición de los espíritus, de las cabezas: ellos son también el suelo de esta historia. Intervienen en el vasto rumor de la historia y son sus motores. Naturalmente, hay que contar, para explicar las acciones humanas, con el típico «doble plano», según el cual la motivación de las mismas está en la encrucijada de la intervención divina y la voluntad humana, sin que el hombre sea ni enteramente libre, ni un pelele [76]: también para Heródoto los actos de la historia se entiende que tienen sus motivaciones políticas, pero se sobreentiende que tienen sus motivaciones divinas, y cuando alude a las primeras, hay que yuxtapensar o pensar además las segundas, pues dos son los principios del acontecer histórico [77], uno es el humor o las tendencias del individuo, y otro, religioso o metafísico.

No son estas cosas en Heródoto guardarropía terminológica por respeto convencional a las ideas tópicas del tiempo, heredadas de sus mayores. No son, en el drama de la historia, *personae mutae*, que podrían ser arrancadas de su escritura sin grande pérdida [78], sino que son las efectivas creencias del historiador y la óptica bajo cuya perspectiva define los destinos de la Humanidad. Son como explicaciones claras que el historiador tenía a retaguardia.

Sí, en aquella altura en la que el hombre, en la conciencia de su humanidad, debe decidirse y obrar, choca con el límite de lo incierto, con la provincia de misterio, donde el acontecer humano, en trance

[75] Cf. R. Crahay, *La littérature oraculaire chez Hérodote*, París, 1956, y J. Kirchberg, *Die Funktion der Orakel im Werke Herodots*, Gotinga, 1965, s. t., 117-18.

[76] Cf. J. Kirchberg, *o. c.* 112-15, contra la tesis determinista de W. Stahlenbrecher, *Die Motivation des Handelns bei Herodot*, Dis. Hamburgo, 1952 (mec.). Vid. también H. R. Immerwahr, «Aspects of historical Causation in Herodotus», *Trans. Amer. Phil. Assoc.*, LXXXVII, 1956, 241-280, y K. Latte en p. 25 de *o. c.* en nuestra nota 15.

[77] Cf. sobre todo, L. Huber, *Religiöse und politische Beweggründe des Handelns in der Geschichtsschreibung des Herodot*, Dis. Tubinga, 1965, s. t., 179-192.

[78] K. H. Waters, *Herodots on Tyrants and Despots. A Study in Objectivity*, Wiesbaden, 1971 (Historia Einzelschr., 15), 99, como resumen del capítulo «Herodotus and Tragedy, tragic and other "Themes"» (pp. 86-100), pienso que muy poco feliz.

de aclararse, debe saltar sobre sí mismo, despegar, como dicen los aviadores, y lanzarse hacia lo religioso y metafísico. Solicita la intervención teológica en el asunto, y el historiador tiene que tocar esas especies, no porque su inspiración histórica sea más concretamente una inspiración teológica o porque se le haya subido la teología a la historia, sino obligado de la materia que trata, por exigencia interna de la historia misma [79]. No lo confundamos con ciertos historiadores, no sólo fin-medievales, que tienen la voluntad de ser providencialistas ingenuos y, en ellos, la historia se fija en la teología, convirtiéndose en aplicación de un simple método deductivo, que parte de unas verdades teológicas a las que se atribuye certidumbre. Tan no es la teología el aspecto unificador de la obra herodotea como tampoco lo es el predicadorismo. Ni la inspiración teológica, que le viene a la historia de fuera, conviene para el bien pensar histórico, ni es Heródoto un moralista que pretenda mejorar la humanidad: se conforma con comprenderla. Pasa que, cuando sube a aquella altura desde donde se le ofrece en toda su curva panorámica la vida de un hombre o el horizonte de la historia de un pueblo, ese dominio de explicación religiosa pertenece, como factor no despreciable, a la imagen humano-universal del historiador, es una magnitud histórica; y precisamente a este nivel, y sólo en él, filtra e inyecta Heródoto en la historia la metahistoria. Por lo demás, no podemos decir [80] que la concepción herodotea de los dioses ha obrado como factor retardador y ha malogrado el descubrimiento de las leyes de causalidad histórica, que repelen toda pretensión de ser legisladas por la metafísica, al dar ésta de la dificultad histórica una solución teológica y, por tanto, una solución ninguna. Hay que evitar la indiscreción del vulgar tomar a Heródoto por un historiador de un tiempo que no fue el suyo y habría que decir, por el contrario [81], que la fe de Heródoto en los dioses le ha hecho propiamente historiador, al punto de que le permitió ver determinadas conexiones en orden a explicar el sentido de la historia: el círculo de las cosas humanas, el incesante cambio de la felicidad humana. Se ha dicho que un

[79] Cf. M. Rener, *Historie und Theorie als Elemente der Personendarstellung bei Herodot*, Dis. Gotinga, 1973.

[80] Así F. Jacoby, *o. c.* 479.

[81] Cf. F. Focke, *o. c.* 56-57. Más por extenso: G. C. J. Daniels, *Religieus-historische Studie over Herodotus*, Amberes, 1946.

pueblo es, en última instancia, su noción de la divinidad. Para Heródoto, al menos, esto no es una frase; tras ella hay una verdad auténtica y, por ello, estamos nosotros obligados a entender su comprensión de la historia en función también de su concepción de lo divino.

8. JUICIOS SOBRE PUEBLOS Y PERSONAS

Esto riza el rizo de la meditación que nuestras páginas iniciales desplegaban, devolviéndonos al comienzo, porque esa frase del «círculo de las cosas humanas» (que nuestro Gracián reproduce ingeniosamente en su artificio de «la inquieta rueda», para explicar cómo «todo móvil instable tiene aumento y declinación») abre también un horizonte más amplio a la frase final del proemio [82], de la que partíamos en el dintel de este ensayo, y que expresa cómo el conocimiento de la variabilidad de la fortuna humana obliga al historiador al deber de la imparcialidad.

Estar expuesto a la mudanza y la muerte crea una genericidad y aun solidaridad en la fragilidad que hermana a todos los mortales y los envuelve a todos en una masa homogénea, en un solo corazón comprensivo y apiadable. No solamente obliga a la modestia del individuo ante los dioses, sino que condiciona también las relaciones entre los hombres, reclama de quienquiera idéntica modestia. La propia ética obliga también al historiador en su *obra* (este vocablo trinca bien la idea, porque los libros son, en el sentido fuerte de la palabra, acciones de los hombres que los escriben), en lo que constituye su específica área de trato interhumano. Le obliga, en ley de humanidad, a las exigencias de la justicia, tolerancia y ecuanimidad, comunismo de su actitud de comprensión; en una palabra, le obliga a esa objetividad que tiene en Heródoto un sello tan especial y consiste en un cultivo de la receptividad, de la simpatía para lo que no es nuestro. La técnica de ese hacerse al otro es la ciencia histórica, y aquel sentimiento y temple liberal, la suma virtud del historiador. Es una actitud que no sabríamos calificar otramente que de humana, de hombre a hombre. Emerge de una fe en el hombre, de un respeto al hombre, de una estimación de lo que el hombre es como realidad

[82] Cf. W. Jaeger, *Paideia*, trad. esp., México, 1957, 127, nota 29.

humana y, a la vez, del conocimiento de su pluralidad irreductible y, sobre todo, de su limitación. Y así como hemos visto que la perspectiva universal humana es lo que da unidad material a los diversos estratos de la obra de Heródoto, así también se nos aparece ahora que el templo metódico de la misma, su objetividad, deriva de idéntico estado de ánimo. Ante esos hombres y mujeres, reyes, imperios, ciudades, pueblos, algos humanos vivientes de los que cuenta, se coloca Heródoto como ante un alguien, no como ante un algo; se las ha no con un objeto de frío conocimiento, sino con un sujeto, como él, cuyo buen nombre le ha sido confiado a su responsabilidad humana, a su buen sentido humano. El yo humano del historiador se aproxima a ellos con exquisita religiosidad, se humana con sus hermanos con curiosidad, con interés, con afecto cálido, para fraternizar y sentirlos íntegramente, en su esplendor y su miseria. Una historia cargada de humanidad, en lo temático y en lo metódico, ha encontrado en la obra de Heródoto su perfil representativo.

Sería posible e interesante mostrar cómo este sentimiento fundamentalmente humano (lo nuevo y lo hermoso de Heródoto) condiciona el hacer de nuestro historiador en todas las direcciones, suena en todas las cuerdas y tonos de la obra. Para dar afirmación de lo que llevo escrito, abundan los comprobantes; pero, por apremios de tiempo, no puedo, cuanto deseo, demorarme en la prueba. Para autorizar mi tesis me vendría muy bien, verbigracia, dar un vistazo a la actitud de Heródoto ante las religiones extrañas [83], porque pocas cosas manifiestan tan inmejorablemente su objetividad ante el descubrimiento de otros repertorios de costumbres distintas de las propias. La averiguación de que había otras religiones distintas de la patria (de ellas religiones de fondo muy superior a la griega y de ellas, no sólo religiones extrañas, sino extrañas religiones) ponía a Heródoto ante una prueba particularmente importante de su objetividad, como nada difícil nos sería mostrar. Pero, para no discurrir sobre todo esto breve y vagamente, como los arroyos, señalaremos que el ingreso obligado en la objetividad de Heródoto parece que debe obtenerse partiendo de la averiguación de la misma en sus juicios sobre personas y pueblos. En una historia como la de Heródoto,

[83] Cf. J. Burckhardt, *Historia de la cultura griega*, III, trad. esp., Madrid, 1944, 402-404.

que expone sobre todo conflictos entre pueblos, el autor podía mostrarse parcial a favor o en contra de tal o cual pueblo o, dada su concepción de la historia, de tal o cual individuo presidente, en una coyuntura, de los destinos de ese pueblo.

Dentro de la brevedad del caso, recordaré unos pocos ejemplos, que reúnen dos condiciones: la primera, haber sido, en el pasado, citados como indicativos de la parcialidad de Heródoto y de cómo se llevaba de personalismos en las sustancias históricas, conforme a sus odios y a sus admiraciones; y segunda, que la erudición de más docta vanguardia ha demostrado, precisamente sobre esos casos, la falsedad de aquella imputación que corrió validísima, siglos arriba, desde Plutarco, autor que tanto improperaba la «malignidad» y partidismo de Heródoto [84]: en escollos como éste es donde suele naufragar mi simpatía por Plutarco. La prueba rigurosa no sería posible sin muchas preparaciones y el análisis dilatado de todo un rosario de cuestiones que reclaman, para ser congruamente tratadas, largos desarrollos. Prescindiendo de las ciento y tantas probanzas disponibles, que no tengo ahora tiempo de discutir, sólo he procurado mostrar la validez de la tesis, por enunciación y descripción de los hechos demostrados, en mi sentir, satisfactoriamente por la crítica, a cuyas indagaciones remito al lector que sienta curiosidad de alguna mayor precisión.

Y, tocante a la neutralidad de los juicios de Heródoto sobre pueblos, por no citar muchos ejemplos (otros podrían ser, según las cuentas de ciertos intérpretes, su presunta joniofobia, contraída en la mocedad y que no habría podido desalojar de su espíritu [85], o su supuesto anticorintismo) [86], acordáreme de aquel asendereado paso (VII 139) o «defensa de los Atenienses», lugar clásico que ha dado origen a tantas disputas interpretatorias y algunos han pensado que ofrecía suficiente testimonio de que Heródoto se alistó bajo el pabellón de la política de Atenas, cuando Pericles era poder y tronaba sobre su ciudad. El entusiasmo por los destinos de la Atenas de una

[84] Plutarco, *De Herodoti malignitate*, en *Moralia*, 854-874. Cf. Ph. E. Legrand, «De la "malignité" d'Hérodote», *Mélanges Glotz*, París, 1932, 535-547.

[85] Cf. F. Jacoby, *o. c.* 211 y ss.; pero vid. G. de Sanctis, «Aristagora di Mileto», *Riv. Istr. Fil. Class.*, IX, 1931, 48-72 y E. Will, *Doriens et Ioniens*, París, 1956, 61-65.

[86] Cf. E. Meyer, «Herodots Geschichtswerk» en *Forschungen zur alten Geschichte*, II, Halle, 1889, 196-268, s. t., 202 y ss.; W. Schmid, *o. c.* 581.

cierta hora y de los atenienses de una cierta fecha, por los años 430 y tantos, y (o) el deseo de halagar el oído del vecindario ateniense, sus convillanos circunstanciales, habrían inspirado este texto de propagandístico diseño, torpemente apologético y de oportunidad y tan incardinado en la realidad política presente, en el momento en que Atenas y Esparta se oponían. Lo malo es que este texto, se dice que de ocasión y de momento, a gloria y honor de Atenas, podría ponerse en ambigua relación con los favores recibidos por Heródoto de Atenas, que le pagó largamente, no sólo en aplauso y renombre (su consagración solemne como historiador laureado en Atenas) y así resultaría la de Heródoto voz retribuida, que se ha enajenado a cambio de un precio. Lo malo es también que esta opinión, que hoy tenemos por idea no poco absurda, se ha llevado a la explicación de la composición de la obra y su cronología, y así Eduardo Meyer opinaba que los libros séptimo al nono, relato de las Guerras Médicas, fueron escritos precisamente hacia el año 431 por el apologista de Atenas y de la política que Pericles representaba al inicio de la Guerra del Peloponeso.

Heródoto ha vivido equis tiempo en Atenas, no sabemos bien cuándo, pero cuando ésta era ya la capital espiritual de todo el planeta. No tiene duda de que esta circunstancia es importante en su biografía [87] (en una biografía es importante un hecho cuando, al suprimirlo imaginariamente, nos vemos obligados a modificar también imaginariamente la trayectoria de esa existencia). En la obra herodotea hay influencias de la cultura espiritual ateniense y del aire de ideas que respiraban los atenienses de una generación rica de genio y de energía: de la tragedia, de las tradiciones solonianas con las que tomó contacto durante su mansión en Atenas, algo, acaso, de los sofistas [88], que eran los técnicos de la retórica en los años cima de su triunfo (pero se olvida demasiado que la dependencia es coincidir y es oponerse, como se opone Heródoto a quienes exaltan la moral arrebatada y en ofensiva de los fuertes y señores). A Heródoto su paso por Atenas lo marcó para siempre. Hay en él algo que tiene si no su origen, sí su asiento y su relación estrecha con el medio

87 Cf. W. Aly, *o. c.* en nuestra nota 10, pp. 277-96; A. Schöll, «Herodots Entwicklung zu seinem Beruf», *Philologus*, X, 1855, 25-81.

88 Cf. W. Nestle, *Vom Mythos zum Logos*, Stuttgart, 1940, 503-514, y A. Dihle, «Herodot und die Sophistik», *Philologus*, CVI, 1962, 207-220.

intelectual de Atenas, una atmósfera que le proporciona el matiz privativo de la sensibilidad y el ángulo de refracción de su visión intelectual. Pero esto no significa, o poco menos, que Heródoto hubiera ido a Atenas para cursar unos semestres de Sofística, ni que se embalase en doctrinas o estilos artísticos del momento, ni que se afiliara en heterías o «compañías» de determinados políticos, ni que se dejara colonizar por determinado programa político ateniense, donde alojara sus entusiasmos, ni, en fin, que Atenas fuera realmente su más tierno amor o la patria elegida, capaz Heródoto de faltar a la verdad, dado el cariño que hacia Atenas le obliga. Admira Heródoto la ciudad coronada de violetas. Pero de admitir esto a admitir que Heródoto era «un ateniense de elección» (Wilcken), «un adorador encandilado de la democracia periclea y del Imperio ateniense» (Wilamowitz), «un admirador ferviente de Pericles» (Ehrenberg), «un partidario decidido de la hegemonía ática y de los ideales pericleos» (E. Meyer), etc., y, en definitiva, un historiador alquilado a la propaganda de todo ello, hay una gran distancia, que nosotros no recorreremos.

Cinco observaciones ocurre oponer a esa teoría, para mostrar su ineficacia [89]. Primero, no entra en el estilo mental de Heródoto utilizar la historia pretérita para hacer política del momento (sí, en cambio, en el de Tucídides I 73 y ss.), justificar las pretensiones atenienses de ahora merced a méritos de antaño, a los antecedentes y hoja de servicios, en sus pretéritas jornadas, de un momento ateniense ya ido en el tiempo. Segundo, los años políticamente decisivos en Grecia son, para Heródoto, los que corren entre el 460 y el 440 [90], no los siguientes, decisivos, en cambio, para Tucídides y para los políticos de la Guerra del Peloponeso: ahora bien, pensar que nuestro texto es una defensa de la Atenas del año 460 (como piensa Jacoby [91]), supone admitir una abstracción difícilmente admisible, la de separar esa Atenas de la política de Pericles hacia el 431, de la que era Heródoto testigo. Tercero, no está probado que Heródoto

89 Cf. H. Strasburger, «Herodot und das perikleische Athen», *Historia*, IV, 1955, 1-25 (recogido en el vol. col. *Herodot*, 574-608; estudio que prevalece, en el tema, por la justeza de sus ideas y sus juicios) y Ch. W. Fornara, *Herodotus. An interpretative Essay*, Oxford, 1971, 37-58.

90 Cf. K. Latte, *o. c.* en nuestra nota 15, p. 30.

91 *O. c.* 359.

sea un admirador de la democracia ateniense y que, como a algunos se les aparece, el mismo aliento democrático que soplaba por la Atenas de Pericles, sopla por las páginas de su historia. El «credo político» de V 78 es un aplauso de la libertad, que también caracteriza a los espartanos (VII 102-104). Con la libertad son incompatibles la tiranía y el despotismo y su régimen de sombras inquietantes, y así el ateniense como el espartano y no menos el corintio o el melio creen que su vida es un orbe cuya sustancia es libertad, palabra que no se les cae de la boca. Pero el griego de la época no identifica la libertad con la democracia. Para él no eran *conceptos equivalentes*. Nosotros sí que nos hacemos un poco de lío entre la libertad y la democracia, que se nos confunden en las cabezas. Será mejor que dejemos ahora vacar esa falsa sinonimia de vocablos [92]. Por otra parte, la democracia ateniense, en la época de Pericles, era inseparable de su política exterior, con respecto a la cual en ningún caso puede dudarse que Heródoto no aflojara su asistencia de fervor a la hegemonía premiosa de Atenas sobre sus aliados de la Liga (esto de aliados quiere decir que soportaban todas las cargas y no tenían casi ningún derecho) y sus grandes fechorías. Quinto, si Heródoto hubiera sido un propagandista de Atenas, ¿habría tratado a Esparta como lo hace, con más o tanto favor que a Atenas? Esto nadie puede creerlo seriamente. La tendenciosidad ateniense de esta obra es «una ficción de los intérpretes antiguos y modernos», ha escrito H. Erbse [93] y yo lo suscribo plenamente.

Pero volvamos al pasaje objeto de muy acaloradas disputas. Dice allí Heródoto que los atenienses *sirvieron al procomún y tomaron* un puesto de honor en el anfictionado de los helenos, siendo su intervención la decisiva en la guerra contra el persa, afirmación que razona con argumentos concretos de orden estratégico (que hay que tomarse la pulcritud de examinar). ¿Es que Heródoto, atenófilo «engagé» cuando ya Atenas cabalgaba sobre las grupas de la fortuna histórica, habría querido bailarles el agua a los atenienses y acrecentar los pujos de supremacía de Atenas, como ciudad rectora de Grecia y protagonista de sus destinos étnicos? No es verdad; mas, como digo,

[92] Cf. Ch. W. Fornara, *o. c.* 43.

[93] En p. 109, nota 34 de «Vier Bemerkungen zu Herodot», *Rhein. Mus.*, XCVIII, 1955, 99-120. Vid. también, del mismo autor, en pp. 224-230 de «Anmerkungen zu Herodot», *Glotta*, XXXIX, 1960-61, 215-230.

este pasaje es inscribible en la zona que ahora nos importa, en ese mismo espíritu de ecuanimidad, ejercida esta vez frente a uno de los poderosos de la tierra, que es quizá cuando más cuesta abrir el pecho a las exigencias de la veracidad, hasta convertirse ésta en un ejercicio heroico. Porque, en medio de la querella entre atenienses y espartanos, dice Heródoto que dice lo que dice a sabiendas de que va a irritar a la galería, de que «con ello, he de ofender o disgustar a muchísima gente, pero, con todo, el amor a la verdad no me da lugar a que lo calle o disimule». Teme, pues, que sus palabras levantarán encrespamiento de opinión y malas inteligencias entre los griegos mal avenidos. A conciencia del riesgo inminente (enojo, impopularidad) sabe arrestarse y aventurar un juicio que, fuera de Atenas, no hallará buena acogida; ante el conflicto entre lo justo y el gusto, sabe bien dónde escoger. Adelanta para Atenas una palabra de reconocimiento del lugar preeminente entre todos los habidos que se decidió a tomar en aquella ocasión y, en efecto, tomó, destacando aquí dos cosas: la significación de la decisión ateniense en cuanto tal y sus efectos históricos, pues la historia es vista como producto de decisiones y acciones humanas, y así nuestro texto está arbitrado [94], según su forma declara, al modo de una «prohaíresis» o discurso de decisión, la forma literaria a la que Homero y la tragedia recurren para describir, en ese momento, la grandeza de los héroes.

¿Tendenciosidad? No, ni tendenciosidad ateniense (que nada, en su obra, acredita), ni malignidad para los enemigos de Atenas. Ni un leal de Atenas, ni un enemigo de Atenas, y sí sólo una página elegante y calurosa que nos proporciona un ejemplo particularmente elocuente y pieza notable de la objetividad de un hombre verídico. No es, no, que Heródoto lastime nuestro sentido moral. Es que, precisamente, su «defensa de los atenienses», por completo desinteresada y gratuita, implica toda una moral que le honra como historiador y como hombre honesto, sin lisonja y de acuerdo con sus sentimientos veraces, como persona capaz de emoción por la verdad, por encima de todos los demás respetos humanos.

Con ser lo dicho (toda una avenida de razones) sobrado para nues-

[94] Cf. H. Kleinknecht, «Herodot und Athen», *Hermes*, LXXV, 1940, 241-264 (recogido en el vol. col. *Herodot*, 541-573), s. t., 249.

tro propósito, aún cabe hacer una breve observación final para acabar con esto. Prescindo de otros argumentos documentales y me atengo al sentido común. A Heródoto se le acusa, según los casos, de filobárbaro y de atenófilo, y aun de atenólatra, y de partidario de Esparta. Este hecho por sí es ya bastante elocuente en términos de que, si se medita un poco, ¿cabe prueba mejor de su objetividad? [95]

Una admiración sin reservas o un partidismo incondicional por una ciudad determinada no se encuentra en la obra de Heródoto. Y lo que aviene con las ciudades, aviene asimismo con las personas, que ninguna personalidad histórica, cuya vida persigue Heródoto durante cierto tiempo, obtiene de él un reconocimiento sin condiciones o una hostilidad permanente. Se exceptúan los juicios sobre personas que aparecen en una sola situación determinada (Telo, Leónidas, Cléobis y Bitón —felizmente sumidos en la muerte sin sufrir la usura del tiempo—) y, desde luego, Solón, caso único de ininterrumpida autoridad moral en Heródoto; pero es que Solón no es, para nuestro escritor, un hombre, sino que es un pozo de sabiduría, frisa en el símbolo de la sapiencia, que la edad muy lograda trae, a veces, consigo: es la sabiduría personificada, el hombre más sabio de la tierra [96]. En todos los demás casos (Creso, Ciro, Cambises, Darío, Polícrates, Milcíades, Temístocles, Pausanias...) hay una doble luz característica [97], un sol y sombra, así en su destino como en su conducta individual. Al elogio se opone, en otra situación, el contrarresto del reproche, y aun la fuerte censura; a las buenas prendas, otras cualidades poco o nada gratas. El retrato del personaje aparece segmentado, como trozos de anélido; hay que ensamblar textos y aperdigarlos para reconstruir su figura moral. Se nos da como por entregas en el discurso de la obra, en una «técnica complementaria» que es también la homérica. De más está decir que ello es tan real como lo es, en la vida, el mal mezclado con el bien. Esto, en normalidad, nada tiene que ver con la utilización por el historiador de fuentes distintas, sino con las distintas situaciones en las que se coloca el personaje; en todo caso, no implica la existencia de contradicciones, en el sentido en que las ha inflado aquí, como siempre,

95 Cf. A. Maddalena, *Interpretazioni erodotee,* Padua, 1942, 100, nota.

96 Cf. K. Navratil, «Solon bei Herodot», *Wiener Studien,* LX, 1942, 1-8.

97 Cf. Th. Spath, *Das Motiv der doppelten Beleuchtung bei Herodot,* Dis. Viena, 1968.

una «filología de las contradicciones» («Widerspruchsphilologie»), como si la incontradicción fuera señal de verdadera unidad. No hay preocupación ni inquina. No hay favoritismo del historiador que se encariña con un personaje, ni saña o cicatería con el personaje que andaba torcido con él o que no tenía sus dilecciones. La loa o la censura son sinceras, pero interinas e intermitentes, pues, a la postre, sólo la muerte permite hacer un balance de la vida, no de si Fulano fue más o menos digno de elogio o censura, sino de si fue más o menos feliz (I 32, 7): la canción de la vida hay que cantarla entera, sólo se entiende cuando se cuenta de su principio a su fin.

Hay ejemplos fácilmente disponibles y pudiera alargarme en su cita[98]; mas dejarélo para no olvidar referirme al caso de Pericles, que es otro aspecto y sesgo de la presunta atenofilia de Heródoto. ¿Era Heródoto un parcial y un apasionado suyo, como pretendía Jacoby, seguido por muchos? Esta opinión no es de recibo. Ni Heródoto imaginó su ideal del político bajo las especies de Pericles, ni fue amigo y cliente de este jefe político. Heródoto no mienta a Pericles, si no es en un solo pasaje (VI 130). No asegunda la cita. Cierra una mención al clan o parentela de los Alcmeónidas con una referencia a quien fue noble vástago de aquella alcuña, diciendo que, encinta de este hijo, soñó la madre que daría a luz un león. La frase citada, se ha dicho, es un lugar solemne y quiere decir que, a ojos de Heródoto, fue Pericles el hombre más parecido a un león que ha parido madre. Lo cual es cierto; pero no es menos cierto que, al no añadir más, esa alusión oculta más bien que declara la intención del escritor. El león y la vulpeja son dos personajes famosos en la historia de la política; mas no siempre es el león símbolo de la noble franqueza, sino también del usador arbitrario de su fuerza. Porque ahí está el punto equívoco, y acaso —es seguro— el león es aquí, como otras veces[99], un símbolo equívoco del poder y sus efectos, y bien puede aludir, como quien dice, a la nube encinta del rayo que se cierne sobre la ciudad, a lo que se sale de norma, la enormidad. Tocante a los Alcmeónidas, la actitud de Heródoto no es admirativa,

[98] El caso de los tiranos y reyes ha sido estudiado ampliamente por K. H. Waters en o. c. en nuestra nota 78, pp. 1-85.

[99] Como viera ya H. Nissen, en *Historische Zeitschrift*, LXIII, 1889, 420. Cf. Ph. E. Legrand, *Hérodote: Introduction*, París, 1932, 31. Una interpretación curiosa en C. W. Dyson, «Λέοντα τεκεῖν», *Class. Quart.*, XXIII, 1929, 186-195.

sino objetiva, como podría comprobar un lector desinteresado estudiando en particular los cuatro pasajes (V 69 y 78; VIII 17; IX 114) indicativos, a ojos de Jacoby, de su parcialidad [100]; pero dejemos eso ahora, que es largo asunto y no es ésta ocasión adecuada para internarse en la cuestión.

Lo propio opinamos por lo que hace, pongamos, al juicio sobre Temístocles, que Heródoto observa la pragmática del claroscuro o doble enfoque y si, de una parte, relata en el libro octavo varias historias que dejan la figura de este político a una luz ambigua (lo que, según Eduardo Meyer [101], asegura que el historiador lo maltrata), de otra, en cuanto creador de la flota ateniense, su figura estaba unida a la gloria de su ciudad y el historiador lo hace, en efecto, responsable de la gloriosa decisión (VI 139 y 144) y mostrar más conocimiento y astucia que nadie sobre ese asunto. Es mucho de notar que si el juicio de Heródoto sobre Pericles y Temístocles no cohiere ni dice con el de Tucídides (pero las opiniones de éste derivan de un punto de vista intelectual y moral muy diferente, que no hay derecho a extrapolar a Heródoto, cuya jerarquía estimativa es distinta), tampoco el juicio de Tucídides consuena con el de Platón, quien, desde una perspectiva política diferente, los enjuicia como políticos [102] y se los representa con un halo estimativo distinto, de desestima. No carece, pues, de ajuste que entre ambos extremos se sitúe el juicio, a una doble luz, del halicarnasio, acaso más objetivo y que ha encontrado una postura media de aplomo: ni la tirria los rebaja, ni la admiración los levanta.

Igual con naciones como con personas parece que Heródoto procura ser objetivo, nos presenta las cuentas limpias.

9. LA HISTORIA COMO EXACTITUD EN EL «LOGOS»

Ni es menos de considerar la manera como procede Heródoto con sus fuentes [103]. Suele colocar, una al lado de otra («audiatur et altera

100 *O. c.*, 238; pero cf. H. Strasburger, *o. c.* 594-597.

101 *Forschungen zur alten Geschichte*, I, Halle, 1899, 198, y cf. H. J. Diesner, «Der athenische Bürger bei Herodot und Thukydides», *Wiss. Zeitsch. d. Univ. Halle*, VI, 1956-57, 899-904.

102 *Gorgias*, 503 *c*, 515 *d*.

103 Cf. F. J. Groten, «Herodotus' use of variant versions», *Phoenix*, XVII, 1963, 79-87.

pars»), dos o tres versiones (sobre cómo los griegos quisieron complicar a Gelón en la guerra aduce cuatro, sin decidirse tajantemente, aunque vemos por cuál de ellas se inclina). Distingue entre lo que él mismo ha visto o descubierto y lo que ha oído decir, esto es, cuando espuma recuerdos propios que ha salvado en la memoria y cuando escribe por referencia de referencias. Cuando la halla verídica y le da crédito o fe se inclina por una de las versiones (ὁ ἐὼν λόγος) y se siente solidarizado con lo que dice, cuándo con una versión, cuándo con otra, cuándo procura cohonestar entrambas. Cuando la halla simplemente verosímil (ὁ πιθανός, πιθανώτερος λόγος, por oposición al ἧσσον πιθανός), sometida a careo con las demás versiones, practica la crítica de verosimilitud: no se sitúa en la afirmación rotunda, sino en el borde; tipo de criticismo que sirve, por lo menos, para desechar buen número de datos insostenibles. Pero cuando es materia opinable, sin elementos bastantes para emitir un juicio justo y veraz, ¿cómo orientarse en la diversidad de pareceres? [104] Cuando se encuentra con esta clase de disenso y, en general, si no hay común asenso, Heródoto nunca se decide tajante o exclusivamente, con un fallo concluyente y sin reservas mentales, como si estuviera en posesión de la verdad absoluta y lo supiera determinadamente. Y si no discute las afirmaciones es precisamente porque le parecen muy discutibles y, en materia opinable, por mucho que se dispute, jamás se llega a resultado definitivo y unánime.

En tales casos hay ante todo un deber de trasladar con fidelidad las opiniones ajenas. Lo suyo de Heródoto no es el resolver por sí y ante sí que una cosa es así, el determinarse a opinar decididamente, cuando todo es más dudoso que cierto (actitud que ha su mérito, el tener el valor de equivocarnos y el equivocarse de medio a medio). Y no se diga tontamente que esto es falta de personalidad y escepticismo, indiferentismo; más bien veríamos en ello «una auténtica capacidad de objetivación histórica» [105]. Nos place pensar que Heródoto ha sido el primero en cumplir con el deber fundamental del historiador como conservador de la memoria y de la tradición. Es él el hombre en quien, por primera vez, alborea la conciencia de que la historia

[104] Cf. sobre todo, F. Haible, *Herodot und die Wahrheit. Untersuchungen zur Wahrheitsbegriff, Kritik und Argumentation bei Herodot*, Dis. Tubinga, 1963.

[105] E. Schwartz, *Gesammelte Schriften*, I, Berlín, 1938, 60.

es misión de alta piedad y de que el amor histórico es amor de gratitud que nos empuja a conservar piadosamente los restos del pasado, además de a reconstruir afanosamente lo olvidado o perdido. Pero, además, en esta reserva suya para decidir la inquisición de las fuentes en términos exclusivos, con radicalismo y con solidez apodíctica, hay otro mérito que enumerar a su activo. Actúa aquí también su objetividad humana, como podemos ver, por vía demostrativa, en el ejemplo siguiente (VII 148 y ss.). Su mención es obligada y un lugar semicomún en la crítica erudita, que elige este ejemplo, porque es el elegido por Heródoto para comunicarnos su método: nos permite escuchar lo que sobre sí mismo y sobre su trabajo dice.

En la guerra defensiva contra Jerjes, Argos permaneció neutral, desjuntándose de la mayoría de sus hermanos griegos, reunidos en un haz de enérgica solidaridad. Fue entonces cuando estuvo Grecia, no diré más cerca, pero sí menos lejos de lograrse, en aquella unificación maravillosa de la nación griega en mole solidaria hacia la libertad y la independencia, salvadas al fin, después de dolores mutuamente participados. Los argivos se inhibieron en el conflicto armado, fallaron en este caso máximo. Heródoto se alarga a referir diferentes versiones sobre los motivos de esta actitud, pues, como se supone, la conducta de los argivos, esta deserción de su puesto histórico, pareció a los demás griegos un capítulo poco glorioso, en menoscabo de la honra, y a ellos mismos, después de la victoria de los helenos, un desliz importante, histórico, abierto a habladurías que embarraban su buen nombre. Frente a versiones supositicias, según ellos, injustas y palpitantes de envidia, por mala fe de los referentes, la versión de los argivos era la siguiente: aunque el oráculo de Delfos les había aconsejado no meterse en nada, ellos habían estado dispuestos a no retirar el hombro de so la cruzada patriótica contra el persa y a ocupar un puesto de peligro en la difícil defensa, a condición de que los espartanos concluyeran con ellos una tregua de treinta años y dejaran a su cargo la mitad de los mandos del ejército; pero esto les fue negado por los espartanos, con que no se decidieron a ser beligerantes. Esto decían los argivos, aunque otra cosa corría válida a través de ciertas versiones, y las malas lenguas murmuraban que otra era la verdadera causa, a saber, que la política de los argivos se había inspirado en su odio histórico a los espartanos. Según otra versión, en efecto, habrían los argivos atendido las

exigencias de una embajada persa que les invitaba a la neutralidad. Conforme a un tercer reporte, habrían sido ellos precisamente los que llamaron al Rey persa contra Grecia, unos logreros de la guerra contra sus hermanos, llegando a tal bajeza y menosprecio de mendigar el auxilio del persa, de alzarse con el persa para batallar contra otros griegos.

Ante estas versiones y disociaciones de opinión (bien que los argivos fuesen inocentes, bien que no lo fuesen, mal que sean unos traidores), he aquí lo que escribe Heródoto: «Sé decir únicamente que si salieran a plaza todos los hombres con sus males cargados a cuestas, con la mira de trocar su hatillo con el del otro, echando cada cual los ojos y mirando los males de sus vecinos, tornarían a toda prisa a cargar con sus mismas alforjas y se volverían con ellas de mil amores a su propia casa. De donde digo que no hay por qué notar con particular infamia a los argivos.» Mientras que Eduardo Meyer se inclina [106] —acaso con un punto de razón— por considerar histórica la segunda versión, según la cual persas y argivos habían pactado previamente, Heródoto, ante la falta de consenso, si se le pregunta responderá en leal dictado que no puede hacer juicio seguro. No es materia de hecho, sujeta a comprobación. Ninguna prueba fehaciente autoriza lo que se sustenta en una versión sobre lo que se refiere en las otras. Es materia opinable [107], y donde no puede ejercitarse con seguridad el sentido crítico no debe ejercerse el arbitrio libérrimo, y quien tal hace, hácelo a su cuenta y razón. Se impone la precaución en el juicio y el sentido de reverencia ante la fama del prójimo. La versión puesta en circulación por los propios argivos (si antes pecadores, si después arrepentidos) tal vez era un empeño de corregir *post festum* las actitudes, de rectificación de una verdad que los baldonaba; exculpaciones y apologías de las patrias vergüenzas que no podían dar por no sido lo más importante, pues en fin, por lo pronto, no estuvieron allí, en su puesto de honor, y lo hecho, hecho estaba. Pero Heródoto no se propone decretar o veredictar, a falta de juicio asistido de pruebas fehacientes, el más o menos de veracidad de cada versión. Se contrae a la realidad de lo

[106] *Geschichte des Altertums*, IV, Stuttgart, 1944[4], 71.

[107] Cf. L. Pearson, «Credulity and Scepticism in Herodotus», *Trans. Amer. Phil. Assoc.*, LXXII, 1941, 335-55.

oído. Con perfecta honestidad refiere las tres versiones, y su humanidad se manifiesta con tanta mayor exquisitez en cuanto se acuesta a la versión no infamante y la reduce a términos de licitud y no de malicia. Su argumento (si todos tomáramos en vilo los propios defectos...) no es, por cierto, irrebatible desde una lógica estricta. Viene a decir que, si ningún hombre está libre de culpa, el que juzga, a falta de pruebas decisivas, no debe escoger precisamente la versión más deshonrosa para el juzgado; una actitud que no es de pura lógica, sino más bien de benevolencia sinalagmática.

¿Es su inconclusión una forma reticente de conclusión, con tacto evasivo y fina malicia y con mayor comedimiento que sinceridad? ¿Es una manera de decir convencional, por la buena crianza, un ademán hipócrita, por urbana concesión? ¿Es una de esas mentirijillas benévolas, dicha en tono de sorna y sonriendo, con blanda burla, ante el embuste convencional, como corresponde al caso? ¿Afecta aquí Heródoto un pirronismo o pilatismo refinado? Yo no creo que aquí sonría Heródoto con cazurrería o con risita de conejo, proverbial (¡Oh, maestro de las sonrisas! [108]), ornándola con guiños maliciosos. No creo que haya aquí candor afectadillo o cuquería refinada, porque de otra manera siendo su cortesía especie de burla sonriente o ironía embozada, revestida de buenos modos, produjera al lector desagradable impresión (la de quien en su trato afecta toda la sinceridad de que carece) y una repugnancia invencible a ser cómplice de esa farsa. Lo que dice, nos parece que lo dice con alma limpia y con el más sincero sentimiento, desprovisto de reticencia, de frivolidad. Simplemente, sabe ponerse en el caso de los demás, sin dejar de ser él mismo, lo cual supone un estado de espíritu lleno de previa benevolencia, que se compone de insuspicacia, nativa tolerancia, noble credulidad, condescendencia. Mal dicho, no condescendencia: generosidad, aquella forma superior de lá ponderación espiritual en que se manifiesta la verdadera tolerancia. Sin altruismo intelectual —ésta es acaso la palabra justa— es difícil el ejercicio de la comprensión histórica. Heródoto ha ejercitado hasta el cabo y ejemplarmente este altruismo. Deriva de un sentimiento raíz de la comunidad entre los hombres y, porque sabe ponerse en el caso de los demás,

[108] Su paisano Dionisio de Halicarnaso (*Ad Pomp.*, III, 2) se refiere a un Ἡροδότου κάλλος ἱλαρόν: cf. A. Piatkowski, «Le sourire ironique d'Hérodote», *Studi Classice*, X, 1968, 51-62.

de ahí le nace, en ley de humanidad, su disposición comprensiva, su generosidad constitutiva. Como un hombre generoso, como un hombre ingenuo aunque sea; pero nunca como un malicioso o un falaz, a no ser que confundamos la indulgencia, actitud propia de toda alma robusta, con la falta de criterio certero, firme y seguro de sí mismo, o con la falta de sensibilidad para la verdad. Sí, parece que sí, este charlatán, según se dice, de parlerías, enredijos y chismes, ha tenido, como pocos, la virtud de la eubolia.

A renglón seguido (VII 152), le ocurre a Heródoto hacernos la siguiente comunicación: «Por lo que a mí toca, miro como un deber decir lo que se dice (λέγειν τὰ λεγόμενα), pero no creerlo todo, y quiero que esta mi prevención valga en toda mi historia.» (También nuestro Mariana, cuya veracidad y credulidad ha sido cuestión tan agitada, había advertido: «más cosas escribo que creo».) Nos comunica, pues, en estas palabras señales el principio general que él sigue en su tratamiento de las fuentes. En otro lugar (II 123, 1) asegunda: «Pues no salgo fiador de lo que cuento, y sólo me propongo por lo general escribir lo que otros me referían.» Debemos tener este aviso por muy bueno [109]. Para la ciencia histórica que relata el actual presente, la tarea es una separación de un modo de ser y de aparecer, una búsqueda penosa de la verdad, ζήτησις τῆς ἀληθείας, como dice Tucídides. Su tarea era hacer ver las entrañas de lo acontecido en el mundo griego durante los últimos años, un presente que, según Tucídides, dejó chico a todo el pasado, porque la Guerra del Peloponeso no ha tenido paridad o correspondencia en el rico repertorio de guerras griegas. Heródoto, en cambio, historía las *res gestas* del pasado. No es un pasado remoto, siglos de confusa memoria, sino fundamentalmente un pasado próximo que se puede alcanzar desde el presente, sangre del pretérito tibia aún; pero, en fin, un pasado que se encuentra bajo especie de recuerdo. En tales condiciones, la tarea histórica empieza por ser la reproducción fiel, la exactitud en el *logos* de lo que se dice de la historia de aquellos pasados, bella y digna de la musa épica. El relato histórico es, entonces, una «memoria del olvido» de las fuentes, normalmente orales, gustosamente ostentadas (se me acuerda que esto último no sucede en Tu-

109 Cf. W. Schadewaldt, *o. c.* en nuestra nota 16, pp. 114-115.

cídides). Como se las cuentan, nos las cuenta [110]. Las comunica tal cual y sin limitación alguna y sin prejuzgar la interpretación. El lector en tales casos queda en entera libertad de elegir entre las varias versiones que declaran lo que fue ese hecho positivamente para quienes lo vivieron.

No se subentienda y con ello malentienda que esto es todo. Para orientarnos en el pretérito la historia tiene que ser una construcción y no un mero espejo de hechos. Sí, pero sin que los hechos desciendan a mero material de una historia constructiva. El efectivo y diestro historiar empieza por la fidelidad en la reproducción de las fuentes. El historiador es el fiel de hechos que levanta acta de lo que oye. No es sin importancia recordar aquí [111] que el término «verdad» (ἀληθείη, ἀληθές) no lo emplea Heródoto (contrariamente que Tucídides) para referirse al conocimiento histórico de los hechos (sí a los hechos mismos o a su explicación en el discurso, oráculos o sueños); rehúye esa palabra y, en cambio, recurre al vocablo ἀτρεκείη (ἀτρεκές), que designa la conservación del recuerdo renunciando a toda arbitrariedad constructiva y a toda tergiversación crítica. Y esa «piedad» hacia el pasado surge, en Heródoto, de la comprensión de la plenitud de lo humano.

10. HERÓDOTO Y TUCÍDIDES

Basta. Me he limitado a unos pocos ejemplos demostrativos de cómo, en la obra de Heródoto, el sentimiento de comunidad en lo humano efunde una atención y amor idénticos, equiponderados, hacia lo pequeño y lo grande, cuando el historiador avista el panorama de lo humano, y de cómo, en cuanto al método, venimos, pues, al convencimiento de que su objetividad efunde del mismo sentimiento. Con estos concretos ejemplos creo yo que hemos conocido en pleno ejercicio la ejemplar magnanimidad de Heródoto, una generosidad

110 Así, si no hay λέγεται, no tiene nada que decir (I, 49; IV, 25 y 40; V, 9; VII, 60, etc.).

111 Cf., además de la obra de F. Haible citada en nuestra nota 104, W. Schmid, *o. c.* 574, nota 2; W. Luther, *«Wahrheit» und «Lüge» im ältesten Griechentum*, Dis. Gotinga, 1935, 56 y ss.; W. M. von Leyden en p. 96, nota, de *o. c.* en nuestra nota 37.

que no ahorra esfuerzo para abrirse al prójimo, a igual distancia atencional de lo grande y de lo pequeño. Esto es lo que convenía, al presente, decir.

Otras más observaciones de interés pudiéramos haber hecho por este mismo hilo. En zonas más profundas y, por lo mismo, menos concretas, más difusas, encuentro yo otros rasgos oriundos de aquel mismo sentimiento. Estoy por decir que del mismo temple humano es, por lo pronto, el estilo literario, y no es malo recordar que el estilo (no el estilismo o la mala retórica, que ya no es retórica) exterioriza una realidad íntima del hombre, su temperamento moral, intelectual, y hasta es el estilo la resultante de nuestras condiciones vitales, orgánicas. El abigarramiento (ποικιλία) de la obra herodotea [112], que toca tanto a la composición de las formas, temas y motivos, cuanto al estilo propiamente dicho, se acompaña de una dulzura y melifluencia tranquila, ritmosa, en que la seriedad se desarruga en gracia siempre placentera. Tomado en zonas superficiales, este modo de ser estilístico está determinado por varias concausas, dentro de la evolución histórica de las formas literarias: cada una de ellas provee una interpretación, entre otras varias posibles y necesarias [113]. Pero yo diría que la razón profunda de esa hermosa diversidad y, todo a la vez, dulzura está muy internada en el temperamento mismo del escritor, nos significa un ejemplo de una especialísima disposición mental amiga del hombre. Así también en el caso de Homero (porque Heródoto lo ha aprendido de Homero), cuando lo leemos, como se debe, por los oídos (no es paradoja), nos impresiona la calma rítmica del relato épico en que por igual se atiende a lo grande y a lo pequeño.

Término obligado de comparación es el estilo de Tucídides. Tucídides trajo un nuevo estilo, que puso novedad en la prosa histórica griega. El primor de sus análisis, la ágil acrobacia de sus argumentos, sus ideas esquinosas y picudas, siempre de alta tensión, en fin, un pensamiento sutil y penetrativo necesitaba de un idioma sumamente trabajado, capaz de toda precisión, cuya conquista había de ocupar su existencia. La faena era insusceptible de plena realización, y de ahí que la lengua de Tucídides, siempre nerviosa, impaciente, resien-

112 Cf. W. Schmid, *o. c.* 667.

113 Cf. H. Montgomery, *Gedanke und Tat*, Lund, 1965, 1-44.

te también siempre algo de abrupta. Es, a un tiempo, precisa y oscura —y lo uno por lo otro— y se caracteriza por un dinamismo (que baña metálicamente la frase tucididea y le arranca los brillos que todos conocemos y amamos) y, a la vez, por una torsión y violentación y por unos ejercicios de descoyuntamiento, que a los hermeneutas hacen andar de coronilla, cuando le piden cuentas claras de su sentido: su prurito de apurar el vocablo llega a ser casi exasperante, un entrecomado distinto cambia todo el sentido, la intransparencia de este decir enjuto, magro, a base de «comprimidos verbales» y de una expresión acerada y urgentísima, ha dado ocasión a innumerables interpretaciones. Por lo compendioso de su prosa cuajada y esencial exige siempre un leer pensativo para ser esclarecido, sopesando cada palabra. En su sobriedad, en su ascetismo verbal, no hace concesiones; aunque naturalmente no vuelve la espalda a la literatura (y no sobra sugerir que también Tucídides es muy esmerado retórico), pero se recorren páginas y páginas sin que sea posible cortar la flor de una imagen. Con frecuencia, después de tener un cuerpo a cuerpo desesperado con texto que ofrece tan enormes dificultades, seguimos atascados... En fin, también en esto Heródoto y él son dos cabezas de musa contraria.

No he tratado sino las apoyaturas esenciales del tema. La ocasión no consiente escribir más y harto basta con lo escrito; pero he mencionado a Tucídides y esto me invita, para cierre de mi disquisición, a recaer otra vez en el principio de estas páginas y a extraer un a modo de corolario.

No tiene duda que la última generación de estudiosos de la historiografía griega toma en serio, más de cada vez, a Heródoto como historiador [114]. El halicarnasio vuelve a incorporar, junto al formidable Tucídides (con ser tan distintos el uno del otro), la gran historia clásica helénica, la historia griega en sus dos eminencias datadas y sin fecha, quiero decir, que son de su tiempo y, al mismo tiempo, inactuales y eternas.

En muchos sentidos representan dos polos y son antagonistas. Tucídides, dicho sea de paso, no le ahorró a Heródoto algún que otro

[114] Véase una excelente muestra en H. Verdin, *De historisch-kritische methode van Herodotus*, Bruselas, 1971 (Verhand. Vlaamse Acad. voor Wetenschr., Lett. en Schone Kunsten van België, Kl. der Lett. 33, n.º 69).

alfilerazo [115], como el agrio despique de calificar su obra de «trabajo de concurso para oír por el momento» (ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν) [116], o sea, flor de un día, como hija de la improvisación y enderezada al pasatiempo momentáneo del público. Téngase presente que el mérito ajeno en el mismo oficio atrae más el enojo que el fervor, le corrompe al colega las oraciones y ni siquiera el discípulo lo ve de buen ojo (aquí cuadra nuestro refrán «al maestro, cuchillada»): contempla el acierto con suspicacia y vidriosidad, y el error, con vidrios de aumento y mirada corrosiva. Lo cual era especialmente verdad entre los griegos, al punto de constituir una a modo de desviación psíquica nacional, crónica e incorregible y ser obra de regla [117] citar al colega sólo cuando se le puede poner en solfa y, caso contrario, pagar su mérito con el silencio; y el silencio, el olvido era la muerte moral para todo griego, capaz para que se hablase de él, de cortarle varias veces el rabo al perro, como es fama que hacía Alcibíades, aquel magnífico personaje e infinito sinvergüenza. Esta manera de espíritu imporoso al mérito del colega y del maestro no puede por menos de recordárnosla la actitud de Tucídides. El caso es que Tucídides siente en Heródoto al enemigo. Para él era cuestión vital, para no admitirlo ya ni siquiera como beligerante científico, presentar a Heródoto como un caso de aficionadismo, como a un deleitante que trabaja de aficionado en la historia.

Tucídides es el historiador cerebral, de mente tan clara y pulidora de ideas, un hombre de mente exquisita y un analista que lo es de verdad. Hombre de ojo claro y frío (representativo de un clima mental bajo cero), implacable en el ver, urde el comentario de los últimos acontecimientos del mundo griego. En sus análisis, sin sentimentalismos, del hecho político tiene una capacidad de reflexión, de ideación, incalculable. Ha ganado la fama, bien ganada, de incorporar en una manera sin precedentes la historia analítica. Es la suya una historia para alimento de nuestro cerebro, la historia llevada a la potencia analítica, resultado del peculiar análisis a que los datos históricos son sometidos por una enérgica faena de la mente. La

115 Una lista de ellos en W. Schmid, *o. c.* 663, nota 7.

116 Tucídides, I, 22.

117 Cf. H. W. Parke, «Citation and Recitation, A Convention in Early Greek Historians», *Hermathena*, LXVII, 1946, 80-92. Por supuesto, que lo mismo hace Heródoto con Hecateo.

historia es, en él, reflexión sobre la esencia y las ideas-fuerza de la política y lo típico del acontecer político y los modos y densificaciones del proceso político y sus enfermedades (aquella página agudísima y terrible de la «patología»). Le obsede la preocupación de hacer su obra completamente humana, con ojos desnudos de toda niebla de preocupación teológica, de no trasponer las esferas de lo puramente terrestre. Es su historia descripción de las realidades políticas puramente humanas, así sean sus agentes los individuos o las muchedumbres pasionales o esos entes colectivos y anónimos («los atenienses», «los corintios»), tipificaciones ideales o compacto deshumanizado que suele ser el protagonista de su historia; esto es, para decirlo con el bello título de la obra perdida de Teofrasto, πολιτικὰ πρὸς καιρούς. Es ocupación con el presente y preocupación por el futuro, busca de la conexión entre lo que fue y lo que va a ser, del valor paradigmático que la historia tiene como aviso y enseñanza para el futuro. En fin, la causalidad es, para él, la clave de la historia.

Heródoto, en cambio, es el historiador cordial, la simple historia (que no siempre es una historia simple), la historia como relato de los hechos, compatible con ciertas alegrías y ciertas eutrapelias. Nada más, pero claro está, nada menos. Como otros hacen otras cosas no menos, aunque tampoco más valiosas, Heródoto es el creador de esa historia.

Son, pues, dos dimensiones de la historia y no está dicho sin más que la ciencia del historiador se identifique, en exclusiva, con una sola de ellas, la única historia, a su parecer, decente y verdadera [118].

¿Qué vale más, en la historia y en la ciencia de historiar, la causalidad o la facticidad? La facticidad y la causalidad, naturalmente [119]. Es un problema de dosis, de máximos y mínimos. Tucídides es un historiador simpar, una aventura decisiva que sobreviene al destino de la Historia en Occidente, el historiador más ilustre que ha existido en el mundo griego. La obra de Tucídides es algo excepcional. En lo suyo más característico el historiador aquí no puede reposar en nada ajeno o anterior a él; más que continuar una tradición, la crea

[118] Cf. M. Pohlenz, *o. c.*, 177 y ss.; H. Strasburger, «Die Entdeckung der politischen Geschichte durch Thukydides» en el vol. col. (ed. H. Herter), *Thukydides*, Darmstadt, 1968, s. t., 420-422.

[119] Cf. W. Marg en el vol. col. *Herodot*, 2.

para que... ningún otro historiador griego la siga. Se sale en realidad de lo que era y seguiría siendo la historia griega, acaso porque donde está el límite de una cosa no está ya esa cosa y porque, como decía Goethe, todo ser en que una especie culmina, no pertenece ya a esa especie... Lo que se discute no es eso. Nadie ha pensado lo contrario. Lo que se discute es si Tucídides, como una gigante muralla de China, divide la historiografía griega en dos grandes mitades y del lado de acá queda íntegra la genuina historia y del lado de allá un género literario en absoluto desposeído de crítica histórica. Mas, como digo, hoy vemos que Heródoto no es un mero precursor precientífico del verdadero fundador de la investigación histórica, sino que es cuando menos discutible que la superioridad de Tucídides (que, en vuelo mental, está muy por alto de Heródoto, lo que nadie rebate) sea total, como daba por supuesto una crítica de ayer mismo. Son dos historiadores muy distintos; pero se hablan de igual a igual, con perfecta paridad. De historia a historia hay toda una época (breve, pero crítica) y una revolución espiritual y moral que trastocó los valores habituales, haciendo de lo bueno malo y de lo malo bueno, al modo como se vuelve del revés un calcetín. La disensión entre ambos es, pues, cuestión de época y de método; pero si ambos hacen rostro hacia horizontes opuestos, es también por cuestión de temperamento, pues el historiador toma su oficio, en cuanto «officium», de una manera que depende, entre otras cosas, también de lo que él sea como hombre.

Tucídides, en efecto, desencantado, incurioso de cuanto no sea la razón, intenta desalojar la vida histórica para suplantarla por la pura razón histórica; aunque reconoce que hay hechos que no cabe explicar por leyes históricas probables, genéricas o especiales, por la estructura de la vida humana o por la ontología de la historia, sino que cabe simplemente atestiguar, pues en el reino de la historia, en torno al núcleo de lo razonable, hay lo que se hace acaso, lo incomprensible que rige el azar, el gran insolente y *enfant terrible* de la historia. La razón se toma, con todo, demasiado en serio a sí misma, reina la fábula convenida de que el hombre es razón; pero el historiador íntegro (decimos aún por el historiador honrado) sabe que la historia entera, la única que es verdaderamente historia, es algo más que razón. En todo caso, la renuncia por Tucídides a la latitud y amplitud del aspecto humano, incluida su dimensión tras-

cendente, que hay en la historia de Heródoto (ese espíritu de totalidad, esa voluntad de integridad, ese escrúpulo de diversidad infinita de la obra herodotea), significa una pérdida, trae una limitación, un encogimiento y retracción, una deshumanización. Bajo esa óptica somos menos, y no más, que en nuestra existencia habitual. El hombre no puede, de ningún modo, reducirse a razón, pues esa reducción desilusionadora, que disminuye y mutila la realidad humana, la hace vivir sólo en un modesto tanto por ciento de sí misma. Bien escribe Reinhardt [120] a este mismo propósito: «Se puede invertir la cuenta y lamentar entonces qué riqueza de figuras, datos, hechos, de fenómenos, creencia y, en una palabra, mundo, se perdieron porque la historia se hizo críticamente causal y, como suele decirse con gruesa distinción, "científica".» Opinión autorizada en la que abundo. Sí, convengamos en que desde este viso (el imperativo de respeto a la integridad de las cosas), la historia menos científica, sino que más humana, de Heródoto se nos aparece enriquecida con un «plus» de extrema sabiduría, modestamente disfrazada de ingenuidad.

Más humana nos parece también, en cierto sentido, más moderna o de nuestros días. Es, a un tiempo, más antigua y más futura. Esta impresión, en la hora que hoy sesga a la historiografía, se relaciona desde luego con la superación del positivismo histórico, que fue «el mal del siglo» XIX; pero también con los cambios profundos de la hora histórica presente, actuando como el cristal a través del cual vemos un paisaje. En este caso el cristal es una nueva idea de la historia, esto es, de la función que a la historia compete en el sistema de las ocupaciones humanas, algo que, conforme a la circunstancia contemporánea, nos parece que Heródoto vio claramente, como que lo vio por primera vez. La musa de Heródoto, que pocos servidores tuvo entre los historiadores, parece llamada a llevarse lo mejor del mundo con nosotros. Los letrados de otras épocas (la filología de no hace un siglo) encontraban distinguido sonreír compasivamente de Heródoto. Nosotros comenzamos a sonreírnos hoy de su sonrisa.

120 En p. 322 de *o. c.* en nuestra nota 54.

Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes

1. «COMPLEXIO OPPOSITORUM»

Creación gloriosa e ilustrísima del clasicismo ateniense la comedia aristofánica es un hecho artístico irrepetible, una provincia perdida para el arte subsecuente. ¿Por qué así? Porque, esencialmente vinculada a una realidad histórica singularísima (social, política, religiosa), esta comedia exige un público que es el suyo propio y que nunca más ha vuelto a existir ni, por de contado, existirá jamás; exige condiciones sociales y políticas peculiarísimas; exige, para su sensibilización sucesiva, una sentimentalidad religiosa, para la cual Dioniso era todavía la fuerza divina que recorre y mueve la vida en toda su complejidad. Ésta es razón suficiente de la experiencia de dificultad que todos sentimos ante ella, dificultad que es así y que no hay manera de saltársela; resulta motivo de que la comedia aristofánica sea tal vez para nosotros el fenómeno más difícil de entender de toda la literatura griega; constituye, en fin, la justificación de tantas perplejidades de la crítica. Es la obra de Aristófanes una realidad que, con llamarla comedia, ya querrían algunos críticos tenerla metida entre ceja y ceja; pero parece más bien pequeña su dosis de similaridad con lo que poco después de que ella desapareciera, y por muchas vueltas de siglos, se llamaría comedia. Es, hasta cierto punto, comedia en ese sentido y es, al mismo tiempo, algo no poco diferente: servicio divino y ópera cómica y revista política de oportunidad y varios algos más. Infiérese que cualquier interpretación condicionada por un género literario históricamente diverso altera el sentido de esta

obra y de sus valores. Si no entendemos esto claramente desde un principio, no habrá manera de entender nada.

Durante los veinte, treinta últimos años [1] la literatura sabia sobre la comedia de Aristófanes se ha enriquecido con estudios de muy serias cualidades. Sobre la debatida cuestión genésica de la comedia griega han visto la luz algunas contribuciones estimables. Como es sabido, perdidas casi totalmente las obras de los demás representantes de la Comedia Antigua, Aristófanes se arroga la antonomasia del género. Es probable o, por mejor decir, es seguro que, en algunos casos, cobra la fama, pero no es el primero que ha cardado la lana. En la medida de lo posible, se ha discutido con erudición y copia de razones, puntos que guardan relación con el importante problema de la tradición y originalidad en la comedia aristofánica. Distinguidos eruditos (no, por cierto, eruditos de la clase de los «mures» que abundan más que la ruda en la presente «generación ingeniera» de la crítica literaria) han estudiado y analizado con diligencia la estructura que vertebra esta comedia, el esqueleto que le reparte las carnes airosamente y con más o menos equilibrio, sometiéndolo a cuidadosa anatomía y disección, aislando y acordonando sus formas, clasificando sus esquemas de un modo circunstanciado y escrupuloso, pues se trata de monografías satisfactorias de asunto bien delimitado, en que aparecen todos los aspectos y variedades de la cuestión. Tengamos cuenta no silenciar, pues no sería culpa venial de omisión, el elogio de quienes indagaron las situaciones y temas característicos de la invención cómica, los rasgos del héroe cómico, la imaginería poética. No son libros escritos por muy apreciables caballeros que hablan de poesía como podía hablarse de enjuiciamiento criminal, sino investigaciones abastadas y, a la vez, escritas por espíritus bien dotados para tales delicadezas, libros documentados y gustosos. De señalar son también los progresos en la caracterización individual de las obras y las ediciones, así nuevas como remozadas, depuradas y muy castigadas en sus textos, armadas de estudios llenos de sabiduría y de anotaciones que nada oscuro dejan a la intemperie, sin abrigo de aclaraciones. En fin, súbita cosecha de estudios histórico-socioló-

[1] Vistas las cosas desde la vertiente, que mide ya un cuarto de siglo, cuyo punto obligado de referencia lo constituye la excelente monografía sobre Aristófanes contenida en la obra de W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur* I 4, 2_1, Munich, 1946.

gicos han producido, en este campo, las últimas añadas. Se trata de un capítulo capitalísimo, pues así son logradas nuevas luces sobre las personas históricas, las realidades políticas y el tejido económico de la sociedad, sobre el tiempo, en una palabra, que a todo ello lo trae al hombro. Adelantemos para toda esta bibliografía nuestra palabra de gratitud, que es un punto de honradez expresarla formalmente. Añadamos que hay ya tanto material disperso, que cada vez es más tentadora la síntesis, el entendimiento en bloque[2]. Pero no es el objeto de estos apuntes intentar esa síntesis ambiciosa, ni tampoco, entre los innumerables visos o matices concretos de esta comedia, descansar la atención sobre uno sólo de ellos, para ofrecer un estudio micrográfico del mismo. Por lo que a mí hace, mis aspiraciones son muy moderadas. Querría yo solamente desarrollar algunas ideas generales sobre ciertas características privativas que a ninguna otra, si no es a la comedia aristofánica, pudieran convenir. Ello no obstante, resta, para salir de cargo, avisar al lector que, dando prelación a este solo y único problema, aspiro (pues a aspirar siempre hay derecho) a decir mi pequeña palabra sobre lo que, en definitiva, sigue siendo el corazón del asunto, la pregunta previa y de fondo: ¿Qué es la comedia aristofánica y cuál es su manera de ser exclusiva? Todo ello brevemente, porque también creo que es una lástima echar a perder un poco de vino, por teñir un cántaro de agua.

Para encontrarle la clave a la comedia aristofánica me parece eficaz entenderla como una unidad de contrarios, de cuyo juego de acuerdo y oposición resulta una armonía. Como es sabido, en esto consiste el colmo de la belleza. Cuando el combate de dos contrarios, cuya unión se diría imposible, se resuelve en artística armonía, en la que ambos congruyen y se equiponderan, decimos, las veces que ocurre, que nace una obra «clásica», que así la llaman y no sé cómo mejor declararme; y, en este sentido, es Aristófanes el clásico de la comedia griega, pues acertó a fundir poéticamente la antítesis entre la idealidad del aliento dionisíaco, que era la vena originaria de este teatro, y la realidad política del momento. Los contrarios se llaman aquí, en efecto, realidad e idealidad o fantasía y es la política precisa-

[2] Material muy útil ha sido colegido por Th. Gelzer, «Aristophanes der Komiker», en Pauly *R.E.* Suppl. Bd. XII (1971), col. 1393-1570. Todavía más reciente K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Londres, 1972.

mente el territorio en el que se produce la conjunción y se genera la armonía de una comedia que supo conciliar entrambos términos, aparentemente contradictorios cabo a cabo.

Lo primero que nos da en rostro, al acercarnos a la comedia aristofánica, es su riqueza en contradicciones, la yuxtaposición en ella de elementos disparejos. Por mil razones, en efecto, parecen definirse como una constante antinomia, como un rostro jánico y desconcertante, así la obra como el poeta. La obra cobija polos tan distantes como el extremo moralismo y la extrema obscenidad, un fondo moralmente sano y unas formas que se desvergüenzan demasiado recogiendo, como basurero, todas las basuras del comadreo para llevarlas a la escena. Lirismo y naturalismo, conciencia e inconsciencia, filantropía y escepticismo cara al prójimo, piedad y ateísmo, pensamiento profundo y pasión sectaria, patriotismo verdadero y partidismo miope, empleo eutrapélico de las sales gordas entre toscos manotazos junto a cosas sutiles y delicadísimas propias de un espíritu fino, inquieto y docto... Todos estos simples contrapuestos y otros varios hacen junta y concilio en la comedia aristofánica, mezclando lo puro con lo torpe, lo justo y discreto con lo frívolo y audaz, todo revuelto. En el poeta nos parece que la plebeyez hace las paces con el aristocratismo, que el pedagogo se reconcilia con el aiscrólogo, que amistan en vecindad el conservador y el innovador, el campesino y el urbano, Solón y Eurípides. Cada una cosa por sí de éstas, y otras algunas más, son extremos de contradichos inconciliables; pero todas juntas se conjugan para hacer una síntesis artística de sutura y paz, reconciliando lo irreconciliable. No podemos separar estos simples, procediendo como el harnero que a un lado pone el grano limpio y a otro los granzones; pues, en esta comedia, lo decisivo es justamente que tropezamos con semejante antinomia y que la vemos artísticamente superada en una «complexio oppositorum». ¿Cómo así?, nos preguntamos ante esta situación.

Recayendo en lo que líneas más arriba se decía, me parece que la raíz de todas sus demás antinomias no es otra que la existente, en esta comedia, entre la realidad y la fantasía. Lo explicaremos. La comedia aristofánica se manifiesta como expresión y documento de una realidad existencial inconfundible; pero, de otra parte, a dicha realidad se la transfiere paradójicamente al plano del absurdo y lo imposible. Inopinadamente, de antuvión, mediante una distorsión y

pirueta burlesca o en sesgo inesperado y maravilloso, la realidad se hace inverosímil y henos aquí plantados en un territorio imaginario que se niega como realidad, que no se tiene en pie como realidad ni cinco minutos. La paz particular firmada por sólo Diceópolis, la asunción de Trigeo a lomos de un escarabajo hasta los cielos, la fundación de una ciudad arcádica en las nubes, la absurda y loca idea de una república de féminas... son acciones con cuya inverosimilitud se cuenta de antemano. Como en el drama griego, y esto nadie lo ignora, el personaje depende tan a lo rígido de la acción, siendo ésta la que determina su carácter [3], tal funcionalidad de los caracteres hace que lo inverosímil de las acciones se acompañe de la inverosimilitud de las personas cómicas; y con entrambas inverosimilitudes, la de las personillas y la de las acciones, se acompasa lo inverosímil de las causas y motivaciones de la acción, tan fortuitas como amenas, chilindrinas desarticuladas de toda lógica y que tomamos a chanza.

Una realidad, que mucho duele al poeta, constituye el comienzo de cada comedia. Está hecha de errores y horrores de la guerra, de hambre y epidemia, de histeria policíaca y maltrato de los confederados de Atenas, de degeneración de la religión (patrañas de los oráculos, medicina milagrera, introducción de cultos bárbaros), de corrupción de costumbres en la muchachada viril, en suma, de realidades estremecidas y sangrantes o podridas. Este comienzo, apenas señalado, hace tránsito a la fantasía por un brinco funambulesco. En medio de la necesidad se levanta la risa y, burla burlando, nos lleva de golpe y porrazo desde la crudeza realista de la guerra u otras desgracias a un dominio ilusivo benéfico y radiante o disparatadamente absurdo, que es para desternillarse. La realidad entra a formar parte de un juego sutil de la ilusión o de una «reductio ad absurdum», se transfigura en fantasía o se reduce a la absurdidad irrazonada y cosa que no lleva pies ni cabeza. La escisión entre la realidad inmediata y la grotesca inimportancia de sus causas presuntas se ostenta descarada, acusadísima. Es, por ejemplo, un contraste exorbitante y salida caprichosa de la sinrazón que la guerra se deba al rapto por los espartanos de un par de rameras del lupanar de Aspasia, la combleza de Pericles, que el drama de la democracia se reduzca a la trifulca entre el Paflagón y el Salchichero, que la corrupción de

[3] Así lo manda Aristóteles en la doctrina que da en *Poet.* 1450 *a* 37. Es decir, que no es la acción la línea, como huella, que va señalando el carácter.

costumbres se deba no más a que Sócrates ha abierto a la estudiantina su pensadero. Con la incongruencia ostensible de las acciones y los personajes congruye y se conforma lo ridículo de las causas, sometidas a tan irónica[4] disminución de medidas. Se trata de una forma inesperada de ideación e imaginación que parte de lo real para evacuarlo luego y desnutrirlo aparentemente de realidad, extrañándolo de la lógica y la evidencia inmediata. La traslación de la realidad existencial en un irreal no existente (fantástica suprarrealidad o extrarrealidad o infrarrealidad, según los casos) desrealiza a los personajes, sus acciones y causas; pero, a la vez, los dispone para la intuición cómica de la seriedad de la realidad, pues la mira de Aristófanes está en ilustrar, mediante esa secesión de lo cómico con respecto a la realidad, la gravedad de esta última, contrastando con mayor relieve las causas efectivas. La realidad y la verdad se patentizan precisamente a través de la ilusión fantástica y del olvido momentáneo propio de la ebriedad dionisíaca, del vinazo y chirigota cómicos. Este juego de humor peregrino conjura, por industria del ingenio cómico, la evidencia inmediata evanescida, negada como realidad, aparentemente, en las acciones, causas y personajes. Desde el punto en que la negación se hace tan hiperbólica o exageradamente disminuyente el resultado es que se afirma con mayor fuerza la ordenanza esencial del mundo.

[4] Es opinión opinada por K. Reinhardt en p. 263 de «Aristophanes und Athen» (recogido en *Tradition und Geist*, Gotinga, 1960, 257-73), que la comedia aristofánica desconoce esa forma superior de la sonrisa (sonriendo o sonllorando) que es la ironía, o sea, la continua exhibición de la distancia, disimulando y evitando todo énfasis, que tropezamos en el Sócrates platónico, irónico zetemático, y, paradójicamente, en el Aristófanes del *Banquete*, irónico intérprete de mitos sobremesa de una comida aristocrática, «inter pocula». En cambio, la tragedia y la comedia de Menandro sí que conocen esa ironía. Una ironía plenamente desarrollada, en cuanto actitud subjetiva del ironista, que percibe la ambivalencia gnoseológica del objeto y la expresa en términos que aúnan dos apectos de la realidad, que cursan simultáneos y distintos, de tal manera que el sabio lo entiende radicalmente en un sentido y el necio en el otro, esta ironía, desde luego, la comedia aristofánica no la practica ni conoce ese doble suelo y ruptura de la conciencia. Pero que hay matices y esguinces irónicos en el lenguaje frecuentemente disminuyente de esta comedia —afirmando con risita picaresca lo que interiormente se tiene por un desatino— tampoco tiene duda, sin que le falte a Aristófanes, para ser ironista, el haberse sonreído alguna vez de sí mismo: cf. O. Seel, *Aristophanes oder Versuch über Komödie*, Stuttgart, 1960, 146-47. Por cierto que el término εἴρων (*Nub.* 449, *Vesp.* 174, *Av.* 1211) es justamente Aristófanes el primer autor que nos lo documenta, según señala G. Dore, «L'ironia greca», *Rend. Accad. Lincei* XX 1965, 20-38.

Este juego deslumbrante forma parte de las ilusiones que pertenecen a Dioniso, el señor de toda ilusión (ἀπάτη) y el dios Λύσιος, que, en el instante de místico y jocundo frenesí, ajena al hombre de sí propio y de ese modo lo libera y manumite de terrenas ligaduras. En tal vacación de racionalidad, que goza de fuero exento lógico, los confines de la conciencia individual se imprecisan o anulan y se produce una liberación de los tabúes de la vida y conducta diarias. Surgen la alegría de vivir, la libertad de lenguaje, que estallan en la risa, la befa, la obscenidad de palabras, las deshonestidades. Estos elementos desconcertantes para un alma pudibunda no son, en la comedia aristofánica, un peso muerto heredado de su tradición preliteraria, sino que son y tienen de ser su forma poética inalienable. Por ello su presencia tiene en Aristófanes la explicación mejor, la de no necesitarla. Son algo viejo, sacramental y rudo en el entusiasmo sagrado, en la santa alegría de la experiencia dionisíaca liberadora, que era raíz sagrada de la comedia griega antigua representada por actores fálicos y ventripotentes. De aquí arranca la razón de ser de la comedia y su valor purgador, pues la esencia de este arte es el olvido de uno mismo, la liberación de los cuidados contidianos, la suspensión del tiempo, un éxtasis y goce como de eternidad. La liberación se realiza en la comedia de un modo explosivo mediante la risa, la alegría desaforada de la vida que juega con la vida, la burla como llama purificadora por los efectos hilarantes de sus parodias, hipérboles y caricaturas. Tal es la rara virtud de las obras de verdadero linaje cómico que, oyéndolas y viéndolas, se siente uno liberado de sus propias insuficiencias y, por un instante, engrandecido [5].

Conforme al éxtasis de su carácter festival la comedia se abre a un mundo incircunscrito, un orbe placiente de maravilla, que parece amencia al que no vive en él, o prolonga de tal modo la amencia que nos hace sentirnos en un mundo de maravilla. Se dispara el cohete de la fantasía y el protagonista se desplaza desde la situación real hacia otra en la que toma inquilinato. Se cuela en ella y

[5] La definición de lo cómico y sus efectos es una vieja tarea de la filosofía, la estética, la psicología y la teoría de la comedia. Para un sucinto resumen de la cuestión cf. G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1971², 305-14 y, especialmente para la bibliografía alemana, puede verse O. Rommel, «Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen», *Deutsche Vierteljahrschrift für Geistesgesch. und Literaturwiss.* XXI, 1944, 161-95, añadiendo G. Müller, *Theorie der Komik*, Wurzburgo, 1964.

hace residencia en un paraíso riente y visión beatífica o en una visión grotesca, que resulta no menos riente.

Ocurre, en el primer caso, que un ansia de orden nuevo, un asco repugnante del desorden llevan al protagonista de la comedia a alienarse en el mejor de los mundos, donde vive el contento y reina la paz. Como eficaz contraveneno de la situación en que realmente vive imagina otra situación delectable que es, en cierta manera, el reverso de aquélla, pues es rasgo muy corriente de la utopía el presentarse como la inversión de la realidad molesta de aquí y ahora: vuelta del revés que, hace justamente un siglo, quiso patentizar en el título mismo *Erewhon* de su utopía Samuel Butler, contravolviendo el orden de su letras. La realidad se configura como utopía. La utopía[6], que la risa que suscita abole como realidad, se epifaniza como proyección de una condición humana en la que instintos, deseos y pasiones, más allá de sus manifestaciones cómicamente hiperbolizadas, casan y se componen en una visión perfecta como un teorema y que enamora nuestros ojos. Nos feriamos en perfección tan cumplida y pensamos que sería bueno vivir en el mundo ahora invenido, nos alampamos en él y querríamos estar allá en paz y en justicia. Así se opera una liberación fantástica y catártica de las angustias vivas y punzantes de la realidad y, mediante la risa, una cierta purgación intelectual y moral del animal reidor.

Ocurre, en el segundo caso, una transfiguración grotesca de la realidad[7] por obra y gracia de la fantasía satírica, es decir, que no se orienta a lo fantástico «per se», sino que intenta hacer ver el absurdo, no ya de la existencia humana en general, sino de la existencia ateniense contemporánea en particular. No se trata ahora de un sueño sonrosado, sino de una pesadilla ridícula; pero también ella un antídoto de idéntica virtud alexifármaca.

En uno y otro caso el carácter de obra de imaginación, que es consustancial a la comedia aristofánica, no significa intento alguno de nulificación del mundo en su estructura esencial, como ciertos

6 Cf. en general R. Gerber, *Utopian Fantasy*, Londres, 1955 y, más en concreto, K. Kerényi, «Ursinn und Sinnwandel des Utopischen», *Eranos Jahrbuch* XXXII 1963, 9-29 y Th. Geizer, «Dionysisches und Phantastisches in der Komödie des Aristophanes», en el vol. col. *Probleme der Kunstwissenschaft* II, Berlín, 1966, 39-78.

7 Cf. en general W. Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung im Malerei und Dichtung*, Oldenburg, 1961².

filósofos existencialistas conciben ahora el imaginario artístico. Parte también esta comedia de la conciencia de la irrealidad del objeto artístico; pero este primer grado, la negación de sí misma como realidad mediante la risa, no es sino la incoación de otro: viendo más largo con la fantasía se reconstruye, como por un poder demiúrgico, el verdadero orden y estructura esencial de la realidad que se nos ofrece directamente en su parangón y dechado utópicos o indirectamente y de rechazo como contraste de su burlesca caricatura no menos utópica reflejada en espejillo de deformación. Mediante esta dialéctica de signo negativo (instalada entre naturaleza y conciencia, entre inteligencia e instinto) la mirada de la comedia avizora y penetra, más allá de la realidad ostensible, el mundo de la realidad auténtica [8].

Dicho de otro modo. La fantasía de esta comedia no significa desinterés por la realidad vulgar, como sucede, verbigracia, en la novela erótico-sentimental del XVI y XVII. Tampoco, repugnancia «in genere» por la realidad empírica, desvío que se compensa, como en ciertos poetas líricos, con el interés por los sueños o la memoria. Trátase de una fantasía de intención ejemplar. Por querer ser la comedia «espejo de vidas y magisterio de costumbres», la realidad y la fantasía se conjuntan en un plano ético (un griego diría político), en la aspiración a una condición más justa de la vida, en la mejoración de la realidad que el poeta, dolorido de imperfección y obsesionado de perfeccionamiento, alberga el propósito de mudar para mejor. El juego no busca zafarse, hurtarse a los cuidados de la realidad más o menos imperfecta, siempre imperfecta, en que el poeta y su público viven, sino que tira y se encamina a mejorarla, a ponerle un correctivo. El juguete cómico se hace crítica y programa, aviso y enseñanza. Por donde, aunque nacida bajo el signo negativo de lo risible y lo torpe, también esta comedia encaja en la clásica definición de la poesía como aspiración a lo bello. La indignación que suscita el presente, revestida de fantasías extravagantes y de exaltaciones bufas, es, en el fondo, un deseo desesperado de un porvenir mejor.

Por una inveterada manía, no solamente griega, de proyectar los ideales hacia el pasado, ocurre que esta comedia adivina porvenires

[8] Cf. L. Massa Positano, en p. 92-93 de «Aristofane e il comico», Κωμῳδοτραγήματα. *Studia Aristophanea viri aristophanei W. J. W. Koster in honorem*, Amsterdam, 1967, 82-107.

en una vuelta hacia el pasado heroico, dichosa edad de oro reencontrada. Es ya un lugar común advertir que la comedia suele ser, en todas partes, un género conservador y nada filoneísta. Este conservatismo y «esprit de retour» de la comedia griega antigua [9] le viene dado por su carácter institucionalizado y por el tono conservador de su público, que sabe la parsimonia con que debe hacer uso de las teorías de última hora. Ello le lleva a idealizar el pasado y a poner sus esperanzas de felicidad «en la antigua Atenas» (*Equ.* 1323 y 1387), «en el modo antiguo de vida» (*Pax* 571 y ss.) y «en la educación antigua» (*Nub.* 959 y ss.), del mismo modo que sus chistes y sarcasmos, burlas e invectivas se ceban en la música nueva, en la nueva tragedia o en la retórica moderna [10] y, en fin, en toda manera de novedad y figurería. Constantemente oímos el suspiro ¡lo que va de ayer a hoy! Pasado y presente parecen sinónimos de excelente y detestable, de virtudes y laxitudes, respectivamente. Pero, bien entendido, la imagen ideal del pasado muestra, sobre todo, lo que el presente no es. A la verdad es así, que aquel pasado no otra cosa es que, convertida en utopía, una inversión del presente por vía de remoción de lo que éste tiene de disgustante.

En resolución, que también la comedia de Aristófanes aplica la gran ley que simboliza, desde un principio, el itinerario y «modus operandi» del espíritu griego en su intelección de la realidad [11], admirablemente formulados y generalizados por la dialéctica platónica. Hay certísimas señas de ello. Como en el mito de la caverna, el disgusto y repugnancia de la realidad de aquí abajo (guerra, inflación judicial, demagogia, modernismo poético, corrupción moral) lleva

[9] Cf. W. Kassies, *Aristophanes' Traditionalisme*, Dis. Amsterdam, 1963, 48 y ss.

[10] Como introducción metodológica al estudio de las parodias aristofánicas destaco a A. M. Komornicka «Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d'Aristophane», *Quad. Urb. Cult. Class.* III, 1967, 51-74. Inventario de pasajes paratrágicos y pararretóricos, respectivamente, en P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich, 1967, 213 y ss. y en C. T. Murphy, «Aristophanes and the Art of Rhetoric», *Harv. St. Cl. Phil.* XLIX 1938, 69-113.

[11] Cf. R. Schaerer, *L'homme antique et la structure du monde intérieur d'Homère à Socrate*, París, 1958, 311-42. En cuanto género literario, el diálogo platónico se asemeja a la comedia, pero sólo superficialmente: los diálogos «ponen en escena, de manera realista, tipos ideales, probablemente con un matiz cómico» y «del tratamiento irónico de los individuos se pasa al tratamiento serio de los tipos», escribe W. C. Greene en p. 69 de «The Spirit of Comedy in Plato», *Harv. St. Cl. Phil.* XXXI 1920, 63-123.

a la aspiración de una realidad de allá arriba, hacia una estructura normativa capaz de conciliar los elementos discordantes. El protagonista de la comedia, alma aflicta, insatisfecha de lo real y enamorada de un mundo mejor, se distancia y asciende desde la Atenas corrompida y descalificada hacia la Atenas ideal y arquetípica (retratada directamente en la utopía o indirectamente en la caricatura) para descender luego, explícita o implícitamente, desde la bella ciudad de orden y armonía a la ciudad del desconcierto y del tumulto. Contemplada esta última con perspectiva y a distancia, con nostalgia de una sociedad mejor, se la podrá corregir y rehabilitar conforme al modelo de su trasunto luminoso. Las etapas son las propias del camino dialéctico, considerado todo a un viso cómico naturalmente; y, al igual que en un diálogo platónico, puede faltar alguna, para que el destinatario de la obra la complete. La operación salvadora de la realidad parece iniciarse por un salto en lo imposible, en la pura utopía; pero, mediante esa tornavuelta imprevista y fantástica, se realiza la conquista de una hipótesis válida, desde la cual se revela a su verdadera luz la realidad de aquí abajo. No se pretende la elusión de la realidad. El héroe cómico no se aposenta en su fantasmagoría, desencajándose o insulándose de la realidad («O desiata verde solitudine, lungi al rumore degli uomini»). Se levanta hasta ese nuevo orden, lo examina con seria comicidad y encuentra que la quimera ideal contiene, en su aparente ilogismo, más verdad que la realidad corrompida. Se inicia entonces, «sensu platonico», la vía descendente. El héroe cómico baja de nuevo al mundo de las realidades humanas para mejorarlas en lo posible, para intentar componer con ellas una estructura armoniosa. Los enemigos de siempre (belicistas, sicofantas, agoreros y otros tales) intentarán reabsorber el orden nuevo, neutralizándolo y encajándolo en el desorden antiguo; pero serán apartados sin misericordia. En el esquema más corriente, en la comedia aristofánica, esa etapa está constituida, muy regularmente, por la segunda parte de la comedia, después de la parábasis: en esta parte «ejemplificadora» el poeta integra, al servicio de una función nueva, los característicos pasillos cómicos de la farsa doria, protagonizados por las típicas personas cómicas, no de otra suerte que, en nuestro teatro clásico, los «entremeses» fueron entremetiéndose no ya en los intersticios entre acto y acto o jornada y jornada, sino en el cuerpo mismo de la obra, personificándose en el gracioso

o en el bobo u otras figuras festivas... Tal es el itinerario de esta comedia, así en el plano material de la intriga visible y la afabulación cómica, como en otro plano más profundo que, conforme a la voluntad del poeta, debe afectar a la reforma moral de la ciudad y del espíritu de sus individuos.

Todo lo dicho va a declarar que la comedia aristofánica para ser altamente real necesita —así como suena—, necesita ser altamente fantástica, libérrimamente dibujada por la fantasía. De donde se deduce que la comedia de Aristófanes goza, como la geometría euclidiana, de tres dimensiones. Es profundamente real. Es altamente suprarreal o ideal. Finalmente es política, y justamente en un sentido que sólo se explica a partir de la integración clásica del elemento real con el fantástico, del enlace de la fantasía grotesca y el realismo vigoroso, elementos constitutivos de la originaria orgía dionisíaca [12]. Estas tres notas abraza en sí la comedia aristofánica. Por lo tocante a realidad, es casi un documento histórico. Por lo que mira a la fantasía, es casi comedia de imaginación, deliciosamente imaginativa. Y por lo relativo a la política, es en puridad la sola comedia política que ha existido. En fin, ahí tienen ustedes la fórmula que, eficazmente entendida, es, a mi ver, la llave que abre la puerta del secreto de esta obra tan malentendida. La he adelantado en grandes pinceladas y debo dar ahora al lector mayor afirmación de lo que llevo expuesto. Veamos si es posible.

2. REALIDAD

No he de ponerme a escudriñar aquí lo que el realismo sea en literatura. Mucho se ha discutido sobre el concepto, multívoco, de realismo en el arte, hasta tal punto que casi ya no sabemos qué significa dicho término [13]. En todo caso, resulta injustificado adscribir exclusivamente el concepto de realismo a cualquier forma de rea-

[12] Cf. K. Reinhardt, *o. c.*, 262.

[13] Sería nunca acabar entrar en una discusión de las diferentes definiciones del realismo literario, propuestas a veces en gracia de las razones más rebuscadas y por ganas de vocabulizar un poco. Cf. una selección de contribuciones sobre este tema en R. Brinkmann (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Darmstadt, 1969, con un resumen final del editor, que pone las cosas en un término cuerdo.

lismo en particular, llámese plástica helenística, pintura holandesa, «fabliaux» medievales, novela picaresca, naturalismo galo diecinuevesco o realismo socialista; de este abuso ha habido mucho, sobre todo en lo que concierne a los dos últimos movimientos mencionados. La realidad artística es una realidad superior, imaginativa y no es tal realidad por doblarse meticulosamente a imitar la realidad exterior y, menos aún, la realidad usadera y habitual, el vulgarismo de la vida, conformándose con las cosas de tono más humilde y casero, astrosas o raboseadas, en cuya reproducción fotográfica e imitación fiel, sin distinción de olores, pone su meta y dogma de sustentación el naturalismo (que no es sino una «trampa» realista). Si para calificar de realista una obra literaria se exige que todo cuanto ocurre se desarrolle con la más absoluta verosimilitud y normalidad y que los sucesos estén situados en una geografía perfectamente limitada y conocida y que no haya allí nada de fantástico, fabuloso o maravilloso, de simbólico o alegórico, de inverosímil o casual, de cuento o sueños, ni de altamente estilizado o decorativo, está perfectamente claro que la comedia aristofánica no sería realista, ¿qué duda cabe?

Muy generalmente se dice que el realismo consiste en la «representación objetiva de la realidad social contemporánea» [14] y, además, se añade que su carácter es didáctico y censorio, docente y reformador. En cuanto retrato fiel de la realidad cotidiana y de las gentes que vivían en Atenas, ya podría aspirar la comedia aristofánica a epitetizarse de realista; pero ¿qué significa «objetivo» y qué se mienta con «realidad»? Porque ya se sabe que fue pensamiento verdaderamente griego contemplar en el ideal la más levantada especie de realidad. La realidad, para el griego, conlleva enlazados dos sentidos. Idea y realidad son dos modos distintos de existir, más real el primero que el segundo, y en las ideas estriba, según la sensibilidad griega en general y platónica en particular, la verdadera realidad. Todavía hoy se designa como realismo filosófico la creencia en la realidad de las ideas. Una sensibilidad diferente se negará quizás a admitir esa tranquila sinonimia entre idea y realidad, distinguiendo entre ellas; pero tal distinción no cabe en un cráneo de griego

[14] R. Wellek en p. 172-73 de «Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft», *Grundbegriffe der Literaturkritik*, trad. alemana, Stuttgart, 1965, 161-82. Este trabajo está también recogido (junto con una crítica de E. B. Greenwood y una epicrítica del autor) en la obra colectiva ha poco mentada en nuestra nota anterior.

clásico ni es cosa que toque al concepto griego de realidad y de su imitación en el arte del relato o del retrato o cualquier otro.

Por otra parte, tratándose de la comedia, debe hacerse una salvedad. La llamada comedia realista (de sociedad, de oficios, de caracteres típicos o individuales) es siempre comedia pseudorrealista, si nos empeñamos en aplicar criterios de chato realismo al arte. El realismo de la comedia siempre es un pseudorrealismo, pues los motivos cómicos son, por naturaleza, ficciones, motivos de fingimiento y solaz sin apegamiento o atadero estricto a la realidad, y si el poeta «retrata», será normalmente a costa del efecto cómico. En todo poeta cómico grande la fuerza de lo cómico tiene que rebasar la realidad «cum grano salis»; a veces, el grano se convierte en saco de sal. La comedia, toda la comedia, así la más moderna como la aristofánica, que aún más esta última, es más o menos fantástica; pero, al menos en Aristófanes, sin que su fantasía equivalga a la obsesión idealista, vuelta la espalda a la realidad, sino todo lo contrario. Sus figuras son hombres de su tiempo, con un fondo de humana realidad; pero de una transparencia cómica que tiene algo de demónico. También el ambiente que las circuye es real y fantástico.

Pero dejémonos de discusiones terminológicas que, además, no hacen al caso griego. La atingencia de la comedia aristofánica a una realidad bien concreta es característica suya muy pronunciada, acento predominante. Es ello cosa aparente y que entra por los ojos. Cuando faltasen otras pruebas de esta aserción, bastaría con una primera y decisiva observación. No creo excusado, en efecto, comenzar recordando que real, declarada y patentemente real tiene de serlo una comedia que, por mor de realidad, desconoce barreras infranqueables entre la escena y el público muchedumbroso circunyacente, el vecindario ateniense de veinte mil miradores que llenaba el teatro de Dioniso y constituía el alrededor humano de la comedia. Entre el mundo de la escena y la escena del mundo de sus espectadores no hay frontera intransigente, como entre dos mundos distantes. En todo momento se cuenta con la realidad de los espectadores [15]. En la parábasis el Coro, deponiendo la máscara [16] y rompiendo la ilusión

[15] Cf. C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Florencia, 1962, 85.

[16] Sobre el sentido de ἀποδύειν adhiero a Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen Alten Komödie*, Munich, 1960, 206, nota 7.

escénica, se dirige al público en nombre del autor y echa el aliento («pnîgos») para amonestarle las patrias vergüenzas y darle consejos morales sobre la conducta de la vida y consignas políticas desprovistas de toda frivolidad. Los espectadores, enajenados del juego escénico, dejan de divertir la imaginación, para atender a la realidad del curso de la vida ciudadana y de la cosa pública: como se ve, lo que el teatro de más docta vanguardia llama hoy técnica del distanciamiento o de la alienación (creando intersticios con los que rompe voluntariamente la ilusión) es cosa tan antigua como el teatro griego mismo.

En cualquier momento, a cada dos por tres, el poeta puede enviar «nominatim» (ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν), en tono caústico y con nombres públicos y notorios, sus críticas y vejámenes a personajes de carne, hueso y cuero, disparando a bocajarro sus insultos a Fulano o poniendo en la picota a Perengano, infamando a uno, diciendo que el otro es un tal y un cual, sacando a plaza defectos, haciendo rechiflas y mofas escurriles, arañando con pullas y alfilerazos y hasta baldonando con fango de injurias y personalidades, por ser prerrogativa de esta comedia (heredada de la «justicia popular») decir cuanto quiere a sabor y en plena holgura, sin poner sordinas de ninguna clase. Cuando un amujerado o «pathicus» conocido y reconocido, que atiende por Clístenes, entra en escena o aparece un Sócrates pintoresco y desbaratado o un Eurípides estrambóticamente ridiculizado y parodiado en sus «salvamentos», azacaneando, intrigando de un lado a otro, o a un su pariente se le viste de mujer con la ayuda del poeta Agatón, otro mirliflor experto en trapos y trapicheos, o cuando salían a escena Cleón o Lámaco protagonizando con inverecundia escaramuzas y zalagardas o se hablaba de Cinesias, de Aminias o de Pasias «ed altri tanti» (con frecuencia, nuestro desconocimiento de la historia o la historieta nos impide coger la onda de muchas alusiones)... ¡Qué risa! El público se reía las tripas, se reía de buena gana y, recorriendo con la vista la línea de los semblantes de los aposentados en la gradería, reconocía a los interesados que habían servido de munición a los chistes y las perrerías de la κακολογία. Éstos, los κωμῳδούμενοι, ante el zurrapelo, ponían buena cara y reían, siquiera sea de dientes afuera, tanto mejor, o ponían mala cara cariacontecida, tanto peor. Pero, en el instante de la fiesta comunal, el pueblo era espectador de sí mismo, por manera que, con

frecuencia, la risa (hilaridad de orden intelectual o de orden epigástrico) obraba su misión higiénica, ríe que te ríe, sobre un enfermo que, jadeante todavía de la última carcajada, reconocía su propia «facies Hippocratica».

La ilusión nunca es compacta [17], sino siempre transparente, dándose un tránsito constante entre escena y realidad. Apuntaré, sin embargo, una diferencia esencial con la utilización de rupturas de plano y desdoblamientos de perspectiva y refracciones prismáticas, que tanto aficiona, a cada triquitraque, cierto teatro moderno; pero aquí siempre como truco, «trompe l'oeil» o ironía. Hay más. El subrayar ostentativamente la realidad es más aún en la comedia de Aristófanes y es que se refiere incluso a una técnica de distanciamiento frente a la tramoya espectacular y el aparato y adminículos escénicos. Tal otros quieren sorprender con la ilusión del engaño y los efectos mecánicos y con la apoteosis de los elementos técnicos, en esta comedia se busca el efecto del engaño; pero, en el juego, el trujimán revela a juego limpio la realidad del engaño, el mecanismo del juguete, cuyos alambres y resortes de locomoción o vectación descubre al espectador [18]. Mencionaré, en fin, como nuevas pruebas de estas rupturas de la ilusión, la inflación de nombres parlantes, con los que el poeta cómico enseña sus cartas al espectador más lego en onomancia, o la presencia del βωμολόχος, que se sitúa, en los apartes «ad spectatores», frente a la acción, destruyendo su ilusión.

Dejando al público pasemos, por vía de investigación, a la escena, que es de un verismo insuperable, de una realidad palpitante, trasunto de una realidad ambiente copiada muchas veces con fidelidad minuciosa y conforme al testimonio de los sentidos; aunque, naturalmente, hay con frecuencia un «plus» de hipérbole que la abulta un poco, con sesgo jocular o paródico, o una disminución cómica, por sátira o festividad. Al tirano Dionisio, segundo de este nombre, que quería conocer la ciudad de Atenas, le envió Platón, según refiere la anécdota [19], las obras de Aristófanes, con la recomendación de estudiarlas. En los años que ahora corren más de un distinguido historiador [20] ha

17 Consta más pormenor en H. L. Stow, *The Violation of the Dramatic Illusion in the Comedies of Aristophanes*, Chicago, 1936.

18 *Ach.* 408, *Pax* 174 (y comento de G. J. De Vries, «Doorbreken van een illusie bij Aristophanes», *Hermeneus* XXXIX 1967, 81-82).

19 *Vit. Aristoph.* 9, p. XLV Bergk.

20 Ha tenido éxito de aprecio la obra de V. Ehrenberg, *The People of*

podido trazar el cuadro muy completo de la vida histórica y económica y del cuerpo social de la Atenas contemporánea de nuestro poeta, aceptando «bona fide» el testimonio de sus comedias. Tanto y tan bien responden éstas a los requisitos de la definición ciceroniana: «imitatio uitae, speculum consuetudinis, imago ueritatis». Son, con efecto, «la más completa pintura histórica de su tiempo» [21], cabal elucidario de la edad y cuerpo, forma y ánima de la sociedad de su tiempo. Leyendo estas comedias, ¡qué muchos haces de luz se proyectan sobre la vida y las cosas de Atenas! En lo cual, por ser incontrovertible, no pienso gastar muchas palabras.

Real lo es la escena de Aristófanes en todo, en todas las zonas, en todos los pisos de su existencia, en materia de escenario y época y en todas las materias. El escenario y paisaje: Atenas con sus lugares, en impresión viva y colorista, que la comedia espeja y nos da proporción de conocer [22]. Las costumbres y modales de la vida política de la democracia ateniense cuando (dos años antes de que nuestro poeta representara su primera comedia) a Pericles la muerte le arrebató a la vida, muerto muy antes de tiempo, y al instante los demagogos se disputaron la herencia del repúblico y el país estaba en descomposición. Las virtudes de las instituciones democráticas, la noria del poder de las diferentes magistraturas y grandes institutos públicos, por la que suben y bajan, por turno rotante y sorteo, los padres temporeros de la patria. Los manejos y chanchullos en la Asamblea o Junta Magna peleona y revuelta y los amaños de la política administrando la Justicia y la Gracia, la Hacienda y el Fisco del Imperio ateniense... El tiempo: espejo testimonial es esta comedia de su contemporaneidad presente... El paisanaje y los personajes: Aristófanes puebla el proscenio con garbullo de auténticos atenienses pura sangre y, por venir del pueblo y ser él mismo pueblo, hace vivir sobre la escena el bulto vivo de sus convillanos. El gremio de

---

Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy, publicada en 1943 (tengo a la vista la tirada manuable impresa en Nueva York, Schocken, 1962); pero no es este libro el primero ni el solo que reconstruye la sociedad de la época desde la comedia aristofánica. Entran en fila algunos otros libros de tema análogo, debidos a E. Lange (1894), G. Faulmüller (1906), S. Gabe (1913), G. Nicosia (1935), A. Meder (1938), A. Komornicka (1958) y E. Rechenberg (1966), por no mencionar bibliografía más antigua.

21 Esto es W. Jaeger, *Paideia*, trad. esp., México-Buenos Aires, 1957, 325.

22 Cf. Ch. T. Murphy, «Aristophanes, Athens and Attica», *Class. Journ.* LIX 1964, 306-23.

carboneros y el de caballeros. El joven «cometa» que ostenta cabellera enorme, como de divinidad fluvial. Las daifas y coimas y los pederastas conocidos, el chulo y la vieja fea y huesosa, que acabará haciéndose a sí misma el amor en verso. Los pequeños funcionarios y toda manera de artesano y menestral, el buhonero de arbitrios, el zapatero de porche, el rapabarbas al aire libre, el alcaller, los curtidores, los fragüeros, toda una nómina. Las gentes del campo, atenienses de los distritos rurales y las glebas locales, que tienen mucha gramática parda y hacia los que entorna nuestro poeta su corazón [23]. El mílite temerón con frases y gestos de rey de taberna. El sofista sabelotodo y preguntón que ejerce su oficio ruando por Atenas, moscardeando a las gentes y rodeándose de popular impopularidad. Los sicofantas, soplones o acusicas profesionales, gruñones y denunciadores, gentes trabucaires y personas de aventura, sin densidad moral, política ni intelectual, que (a falta de un abogado del Estado) tomaban sobre sí los menesteres policíacos y de maledicencia, buscando sobresalir políticamente con la ayuda de jurados fanatizados y amiseriados, muertos de hambre. El demagogo que dice sus discursos bárbaros y verbisonantes ante el vecindario ateniense, a veces tan distraído e insensato: expectora necedades, piensa con la laringe, da rugidos, hace el león, el toro o la hiena... Como sucesos: nos hace una preciosa pintura de procesiones, sacrificios y cultos (en los que la comedia, parte del culto, se siente en su propia casa), fiestas y coros, certámenes gimnásticos y músicos, amén de los propios del teatro del gran dios cabrío, en los que el pueblo participaba con correspondencia ferviente, con pasión personal. Todas las formas de la vida pública (asambleas, procesos, tratados, fundación de ciudades, apertura de mercados, plegarias [24]) entran en el juego de la escena y son, en su caso, parodiadas. También, por supuesto, los sucesos de la vida doméstica tienen en la comedia dilatado acogimiento: camorras y malquerencias del trato cotidiano, grescas de barrio, ventaneras o callejeras por las calles pinas y embarradas, escenas caseras y de vecindad que son el marco de las emociones diarias, de su guirigay

[23] Cf. W. Schmid, *o. c.*, 26 y 399. Es tesis no demostrada la de la procedencia siciliana de la figura cómica del campesino meleno y matiego, como quiere O. Ribbeck, *Agroikos*, en *Abh. Sächs. Ges. Wiss. Leipzig* philos. hist. Kl. 10, nr. 1 (1885), 6 y ss.

[24] Ha estudiado seriamente este problema W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nuremberg, 1970.

y tremolina. El menaje y el conforte de las pequeñas gentes del tiempo: lámparas y sillas (de tijera, de cadera y para repantigarse), el catrecillo, sartenes, pucheros, cacillos y cacerolas, bacines, alcarrazas de poroso barro tan bonicamente decoradas, con todo el cual ajuar y aderezo de casa juega la comedia predilectamente [25]. Los yantares privativos del país.

Ni es menos de considerar que la conversación conserva igualmente muy lozano el buen platicar que en Atenas era corriente, con aquel sano poder plasmante y especialísima sal. El diálogo está saturado de gustoso zumo popular. Se habla como se hablaba por el mercado, a la hora ruidosa de los tratos y chalaneos, o como en la fuente, cuando las mujeres o los esclavos llenan en ronda sus cántaros. A la par, es un diálogo literariamente pulquérrimo. Todo lo que se dice está bien dicho y es copia artística de la lengua real. Espectáculo para hombres [26] su lengua es también ocasión de masculinidad, arrastra muchas insolencias verbales, palabrotas y reniegos, dicciones y decires vulgacheros, locuciones venustas, chistes groseros y saludables alusivos al fornicio, confidencias salaces y procacísimas, material llameante de crudos barroquismos de toda catadura; está acaudalada en fresquísimas alusiones seminales, sin repulgos ni ñoñerías, y es multimillonaria de giros desgarrados y palabras relativas a los «sexualia», amén de los «naturalia non turpia» (regüeldos y demás expresiones malolientes). Entre las licencias necesarias con que se hace fuerte esta comedia figura la licencia del lenguaje, sin ningún comedimiento hipócrita y oral. Este léxico libertino del dominio sexual y excremental se le antoja al público moderno, laico en historia literaria, el alcantarillado roto que anega la comedia aristofánica con una ola de inmundicia mefítica. Es, desde luego, un vocabulario nada doncellil que nuestros diccionarios archivan en sus barrios bajos o que se colige en algún lexicón especializado, que los hay de tipo académico y de tipo clandestino o de pornografía industrial y de tipo secreto o híbrido de uno y otro. Los

[25] Para puntualizar, teniendo a la vista todos los pasos, cf. J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, París, 1965², 139-50.

[26] Es materia opinable; pero, hoy por hoy, no está demostrado que las mujeres asistieran en Atenas a la representación de este teatro: cf. H. Box, «Aristophanes Birds 785-796 and Thesmoforiazusae 450-451», *Class. Rev.* n. s. XIV, 1964, 241 y ss. Quienes afirman lo contrario, lo afirman a bulto y sin sólido fundamento.

hábitos verbales, en efecto, son hoy harto distintos y dicho vocabulario no es, al presente, quizás sólo para hombres, sino sólo para cierta clase de hombres. Distintos lo eran ya, antes de que accediera a la historia el ascetismo verbal nazareno de nuestra religión, los usos de hablar propios de la Comedia nueva, cuando ya no era una cierta ceremonia que los actores llevaran cosido al vestido un falo de cuero. Pero —¡conste!— en Aristófanes no hay pornografía [27], sino, de una parte, fidelidad a los orígenes litúrgicos del decir obsceno (αἰσχρολογία, el gazafatón o κακέμφατον), que bien conoce la fuerza liberadora, purgadora, de la palabra gruesa y malsonante y, de otra parte, hay un fiel trasunto de un modo griego de hablar naturalista, con la misma naturalidad que hoy nos choca, y a algunos escandaliza, en las pinturas que decoraban la panza de los tiestos griegos de uso doméstico, contemplados y utilizados también por los niños. Tratándose de poeta dramático, también hay naturalmente una cierta funcionalidad en la dosificación de lo obsceno con relación a la intriga o a la caracterización de los personajes [28].

3. IDEALIDAD

Queda visto ser, en sus entrañas y redaños, la comedia aristofánica literatura realista. Convenido. Y todo su realismo no obstante, convengamos en que es, al propio tiempo, una comedia ideal, imaginativa, visionaria, invencionera, cuyas fantasías novelescas nos dejan boquiabiertos, con los ojos asombrados, prendida nuestra sensibilidad: viajes al infierno o al cielo para liberar a una bella prisionera, guerras de los brutos animales contra el hombre, geografía exótica

[27] Para divertir al lector del curso de estas disquisiciones, acaso demasiado serias, con el respiro de un tema eutrapélico, haré mención de un opúsculo de N. N. Draculidis, *Psychanalyse d'Aristophane*, París, 1967. Aquí no se trata de ningún examen serio, ni no serio, de los elementos sexuales en la comedia aristofanesca, sino de toda una colección de incalculables teorías sobre los complejos sexuales de Aristófanes, que son siempre motivo de algún regocijo para el pío lector. Este señor Draculidis emite igualmente su diagnóstico desconsolador sobre las taras sexuales de los padres del poeta, afectando visiblemente un tono de persona enteradísima de tales interioridades: todo ello, de pintoresca y desbaratada catadura.

[28] Asunto que ha tratado, con atinadas razones, Th. M. de Wit-Tak, *Lysistrata. Vrede, Vrouw en Obsceniteit bij Aristophanes*, Groninga, 1967, 111-22.

y poética poblada de las más amables especies zoológicas, metamorfosis súbitas, construcción de una ciudad o palacio en los aires... Se diría asistir al «sueño de una noche de verano» o pasear regiones oníricas y devanear lueñas tierras imaginarias como en los cuentos fantásticos de Hoffmann. Literatura realista y fantástica son hoy dos tipos categóricos de arte ejemplarmente contrapuestos y que andan a cantazos entre sí, al menos en el drama; no hablo aquí de cierto tipo de fábula popular o apólogo fantástico-realista. Por ello, la comedia aristofánica nos deja, tal vez, perplejos ante su dual actitud. Tiene un constante sube y baja de la realidad a la fantasía, entre la vida de la realidad y la vida a placer forjada, como si viviera en una naturaleza de dos pisos. Esos intercambios, esas entradas y salidas de lo real a lo fantástico, combinando las contigencias de la realidad (sus seres y enseres familiares, amigos, domésticos) con las solturas y descaminos de la imaginación corredora por esguinces y sobresaltos inacabables, nos asombra, por mil modos y maneras, como a niños que contemplan una encantadora caja de sorpresas. Es el carácter propio más saliente y acusado de esta comedia, cosa peculiarísima de ella, que no puede ser sino de ella, su rasgo de más singular naturaleza. Toma pie de una realidad histórica que no se nos despinta jamás, por muy pasada que esté por alquitaras cómicas y burlerías de este mundo. Cuando se tercia y conviene, es fotografía y crónica circunstanciada de la sociedad, literatura naturalista, cuadro de costumbres, grabado de época. Pero se alza luego, en alto vuelo mental de las imaginaciones, al noble latifundio de la imaginativa encendida que, siempre fluida, fluente, inasible, se fuga a través de las mallas de la realidad, libre de las miserables leyes terrestres de la verosimilitud y la naturalidad. Sobre el cañamazo dado por la realidad borda infatigable la fantasía desbordada, desatada, plenipotenciaria. ¡Bendita sea la loca de esta casa! Vida local, prisionera de su parroquia, sería muy local y muy poca vida. A la pequeñez cuantitativa de radio, a su retuso horizonte, correspondería una miseria cualitativa de contenido, un encogimiento y retracción de los afanes, ideas e ímpetus, la cortedad de resuello dentro de la prisión labrada por uno mismo. Pero en la comedia aristofánica la más alta idealidad comparte la soberanía con la realidad, lo desusado con lo usadero, lo tópico con lo utópico, contrastando con deliciosa fruición el cuento de risa con la realidad para

llorar, la libre fantasía rebelde y la vida con sus lacras; y si esta comedia es real, como de veras lo es, no menos es hirviente e imaginativa, del mismo modo que bajo lo que parecería pura fantasía, rascando una nada, se advierte su raíz y origen en un estímulo real, pues esta comedia es una compenetración caliente y humana, donde lo real y lo fantástico se asisten y cohieren mutuamente. Esta comedia real, esencialmente real, es también fantástica, esencialmente fantástica. Visto lo real de la comedia, veamos ahora el reverso de la medalla.

La poesía se coloca frente a la realidad en una relación ambivalente: pretende realizarla mediante la palabra, hacerla patente, y pretende desrealizarla, hacerla transparente, intenta aclararla y distanciarla, encontrarla y superarla. Es gracia de la poesía, y no la hay mayor, liberarnos de la realidad inmediata para enviar nuestro espíritu hacia regiones de fantasía y para alzarnos a la altura de la imaginación sin trabas, infundiéndole a la realidad un soplo de sustancia fantástica hasta que los últimos restos de lo grávido y terreno se funden en la brasa de la palabra poética y no queda sino sonido, danza, y corea, imágenes y melodías felices. Pues bien, el tránsito constante de la realidad a la transparencia ideal y de la metáfora a la realidad es rasgo conspicuo de la comedia aristofánica.

Pues, señor, una vez eran dos hombres honrados, que vivían en una ciudad malregida... Una comedia como *Los pájaros* parece, en su primera faz, puro fantasear quimeras, un contezuelo de «érase una vez» y narración extraordinaria en un mundo de magia, maravilla suspendida entre el cielo y la tierra, en medio de aéreas ínsulas fabulosas y picos de ave, y plumaje de avecicas o de aves de altanería. El meramente ponerse en camino dos humanos, guiados por una corneja y un grajo, ya es golpe mágico y arranque bien extraordinario. No cabe mayor fantasía en el tema. Ea, ya están en el pajaral y se meten de prisa y de rondón en el reino de las aves. Trepan a la altura, do los pájaros dan zapatetas en el aire o tintinean sus arpegios rientes o repiquetean sus susurros y murmurios musicales o gargarizan sus trinos gráciles y gorjeos alegres y retozones y sus dulces escalas y aires suaves. Nuestros bípedos implumes, mal contentos con la vida en Atenas, cavilan tener allí sus nidos, construir su utopía en tal atmósfera remota. Encuentran que los pájaros, bestiecillas a quienes otrora perteneció el imperio del mundo, son excelentes sujetos, gentes

capaces de alma limpia y altanera, además de grandes paraboleros. El abubilla, volátil que trae su origen de reyes, conferencia con su consorte el ruiseñor y convoca concilio del averío. Allá se acorren las diferentes especies (los versos 230 y ss. contienen toda una ornitología «in nuce»). Deliberan locuaces, gastando un gran fondo de cháchara. Se siguen razonamientos y contrarrazonamientos inteligentes, de agudeza, cultos, eruditos: la teología se convierte en jarabe de pico. Con energía creadora se funda el reino de Cucovilla, Cucoburgo o Choritoquieta de las Nubes [29], de hoy adelante cerrado a las intrigas de los hombres y los dioses. Y colorín colorado... A fuerza de pericia, de ingenio poético, de genialidad auditiva Aristófanes ha conseguido, en estos coros, una poesía que es cristal musical, que nos sorprende y deleita con mayor y mayor admiración: gran delicia es esta sinfonía de melopeas, la zarabanda de sensaciones acústicas (fieles como sonogramas) para festejar el oído y la algarabía de pájaros musicantes que decoran el aire con sus vocecillas, el estrepitoso chillar de jilgueros, chamarines y verdones y otras criaturas de canora facultad. Pían, graznan, crotoran, trinan, arrullan, querulan, bordonean grave, silban fino y atenorado con acompañamiento de flauta [30]: *Epopopopopopopopopopopoî, iò iò ito ito ito* (el abubilla), *tio tio tio tio tio tiotro tro tro, triotò triotò totobrîx* (el ruiseñor, «más voz que carne»), *attagâs attagâs* (el francolí), *tiotings* (¿el cisne?), *torotorotorotorotorotix* (la golondrina), *kikkabau kikkabau* (la zumaya), *torotorotorotorolililix* (el flamenco)... Extravagamos a una fantasía

[29] Como se sabe, el agudo G. Murray, en su *Aristophanes. A Study*, Oxford, 1933 (reimpr. 1965), 148, era de opuesto parecer, interpretando Νεφελοκοκκυγία en relación con el nombre del viento κοκκυγίας; pero basta compulsar los versos 504 y ss. para comprobar que su interpretación no es de recibo y, en efecto, ha sido muy generalmente desaprobada. La declaración del compuesto, según que arriba alegamos, corre hoy validísima.

[30] Solamente la filomena y el abubilla intervienen en el coro, mimando este último pájaro las diferentes voces de aves. Cf. A. Pischinger, *Der Vogelgesang bei den griechischen Dichtern des Klassischen Altertums*, Eichstätt, 1901, 22-32 (para la intervención de la flauta tras los versos 222 y 684, cf. pp. 79-80). Ed. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie* I, Roma, 1964, 459-61, se extiende en demostrar (en mi sentir, satisfactoriamente) que también el v. 267 τοροτιξ τοροτιξ lo canta el abubilla y no el flamenco: los cuatro pájaros introducidos en ese momento no cantan y, seguramente, tampoco bailan, pese a L. B. Lawler, «Four Dancers in the Birds of Aristophanes», *Trans. Proc. Am. Phil. Ass.* LXXIII, 1942, 58 y ss.: son simple παραχορήγημα, o sea, figurantes o suripantes.

inmaterial entre un soplo de palabras, un vaho de clarores rítmicos y de sonidos tornasolados. Hay quien, naturalmente, y son los más, hay quien veredicta que el poeta no amonesta nada concreto ni realizable. Cuidado, sin embargo, pues no se trata, como suele decirse, de un «programa» ideal, sin finalidad, sin esperanza, sin efectos concretos, sino, como siempre, de un programa realizable, aunque naturalmente no al modo literal de la cerebración y tema cómicos, en los que siempre hay un propósito de ironía mayor o menor. A los atenienses del día se les presenta un modelo de ciudad que, para parecerse a la suya como un huevo a otro, no requeriría en Atenas si no es de algún que otro cercén. ¡Ah, la vida beata de los plumíferos sin poetas, sin decidores de oráculos que explotan la credulidad del pueblo, sin mercaderes de decretos, sin sicofantas! Aquí radica la diferencia con el cuento fantástico. El «quid» está en esto: que la fantasía del cuento de risa o de espantos y conseja temerosa no es nuestra, sino que la hacemos nuestra de algún modo; que, en cambio, el mundo grotesco es nuestro propio mundo, aunque desfigurado por una fantasía poética que lo espirita y afila.

Señaladamente *Los pájaros* nos significan un ejemplo de comedia altamente fantástica, de «Märchenkomödie» [31], casi un cuento de hadas con varilla de virtud en pleno ambiente poético, sin trabas de verosimilitud. El elemento fantástico se acusa con cierto superávit. Aunque, si va a decir la verdad, no siempre tan acusado, el elemento fantástico es esencial en toda comedia aristofánica. Lo es, incluso, en la lengua, tan rica en sorpresas y juegos verbales. La realidad normativa de la lengua se estira hasta el absurdo (en la derivación cómica o en la composición, llegando, por alto ejemplo, al célebre compuesto de *Eccl.* 1168 y ss. con 77 sílabas y 169 letras) o bien se la abandona en busca de modelos exóticos (ortologías regionales o parodias dialectales, pseudopersa); son exactamente las dos vías de manipulación en el desarrollo de la acción cómica, lo hemos de ver más adelante. Igualmente fantástica es esta comedia en el tema

[31] Cf. Th. Zielinski, *Die Märchenkomödie in Athen* (Progr. St. Annenschule, San Petersburgo, 1885) reproducido en *Iresione* I (Eus Suppl., 2), 1931, 8-75; pero yo no salgo fiador de su verdad en todas sus partes, y en especial le hallo poco verídico en sus reconstrucciones de «comedias», pues incurre en el nada engañoso (que a nadie engaña) olvido de que la existencia de motivos no presupone su engarce en piezas completas.

cómico y en una serie de ingredientes (mito, postura ante la naturaleza, coros teriomorfos, etc.) en los que se nos descubre heredera de una magnífica fortuna de fantasía, la propia del primitivo cortejo o κῶμος dionisíaco, útero y matriz de la comedia griega antigua, diversa «toto caelo» de la Comedia Nueva, cuando la vena fantástica del ardor dionisíaco (afirmando lo sensual y aflojando la brida de las fuerzas vitales) quedó totalmente oscurecida por las luces modernas. Relativamente al tema cómico [32], está claro que sólo mediante un salto de la fantasía emana hacia él la «idea crítica» o pensamiento gestor que es el inicio de la ideación de la comedia, o sea, el plan de reforma de algo que no va bien o el intento de alejar algún mal por parte del héroe cómico en cuanto ἀλεξ κακος. Que Atenas haga las paces con Esparta: si no, un simple ciudadano firmará su paz privada. Hay que alejar de la dirección de la política ateniense al demagogo Cleón: un hombre tan vulgar como el Paflagonio no será expulsado sino por otro aún más vulgar, el Choricero [33]. Las nuevas enseñanzas de los sofistas son peligrosas para la moral y la religión, pues hacen ver lo blanco negro: que aprenda de juro el doctrino, en su propia carne, cómo lo injusto triunfa sobre lo justo...

En este artículo de que vamos hablando, de ser la comedia aristofánica altamente ideal, diremos que en su alta idealidad se incluyen otros elementos suprarreales o reales en más profundo sentido. Me refiero, naturalmente, a todo lo mítico, dando al término su lato valor griego: Olimpo y Hades y dioses, realidad tan realidad y sometida a idénticas manipulaciones (la parodia incluida) que las demás realidades en las que cree la comedia firmemente. Espíritus y fantasmas, «kobolds» y personificaciones de todo tipo. Coros animalescos, todo ese parque zoológico de ruiseñores, cabras, ranas, buitres, peces, abejas, avispas, hormigas, pájaros y cínifes que titulan sendas piezas de la Comedia Antigua. Su presencia en esta comedia nada tiene que ver con las posibilidades de comicidad en los brutos animales [34],

[32] Empleo estos términos en el sentido que les otorga K. D. Koch, *Kritische Idee und komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der aristophanischen Komödie*, Bremen, 1965, estudio que contiene apreciaciones notablemente sutiles y exactas.

[33] «Un caudillo político debería saber de memoria *Los caballeros*, pues no hay verdad más profunda que ésta: que Cleón siempre será derrotado por el salchichero» (palabras del político Baldwin, en 1926).

[34] Consideraciones de orden muy general y acaso sobrado especulativo en H. Plessner, *La risa y el llanto*, trad. esp., Madrid, 1960, 136-40.

sino que en las carátulas de tanta animalia pervive el recuerdo del origen ritual y contexto demónico [35] de la comedia.

Pero la observación va más lejos, pues también incluimos aquí a la naturaleza misma, que era todavía mundo maravilloso y mítico y aún no, naturaleza emancipada del hombre que la contempla a distancia, ni tampoco proyección subjetiva, afectiva del propio espíritu. En la representación al aire libre, a cielo abierto, de la comedia el telón de fondo era la naturaleza ática que se extendía a la vista, con sus montañas y laderas enmilagradas de flores, como bastidores teatrales, en gradación de alturas, distancias y sombras, y su cielo limpio o engalanado con ligeras nubecillas de amaranto y su horizonte marino donde se acuesta el sol en sábanas de niebla sobre las aguas azules por cuyas láminas se deslizan las naves, hinchados de airecillo cargado de sal sus lienzos. Mucho ha debido amar esta naturaleza nuestro poeta para guardarla tan fielmente en la fantasía y cantarla en coros que no han igualado ni siquiera los líricos de la Bucólica helénica ni en inmediatez vital de la vivencia, ni en los registros de la lengua, ni en los colores de la paleta, ni en dulzura ni en nada; acaso porque los silbos pastoriles de dichos poetas eran ya alabanza de la aldea hecha desde la ciudad. Véase, por alto ejemplo, *Paz* 1127 y ss., versos que leyéndolos se nos llena la boca de miel antigua. Repito que esta naturaleza, míticamente sentida, era el decorado y telón de fondo del teatro ateniense. Las Nubes, que formaban el coro de la pieza homónima y a quien plugo al poeta hacer hijas del dios Océano, eran las mismas nubes que se alzaban más allá de la escena: en todas sus intervenciones en la comedia es notoria su asociación con la luz y la vida y con el bienestar de la comarca [36]. Es el padre Zeus quien, cuando le place, escurre los preñados nublados sobre los surcos de la campiña. Héroes muy queridos por la memoria popular, en leyendas vivas y nunca muertas creencias, habían sido asuntos, mediante catasterismos, a las praderas azules del cielo y, en efecto, siguen fulgurales y siderales allí donde tiemblan las amapolas de oro que, vistas desde aquí abajo, parecen estrellas titilantes que fulgen en la noche intempesta. Seres semidioses y semianimales,

[35] Cf. I. Meckenstock, *Naturbild und Tierchor bei Aristophanes*, Dis. Marburgo, 1952.

[36] Según enfoque de Ch. Segal, «Aristophanes' Cloud-Chorus», *Arethusa* II, 1969, 143-61.

capriformes, rabinegros, corren por esas montañas y recuestos tras de las ninfas que, con el pelo de oro suelto sobre los hombros y los brazos desnudos, fingen rehuirles: luego a luego se dejan cazar, mientras se desalteran en el hilillo de agua de una fuente o se abrevan en los regajos sutiles de mineros de aguas vivas o, quizás, en los líquidos cristales azulillos del río Céfiso, riachuelo hidrópico o aprendiz de río. Y en las colinas circundantes, en los prados y bosques que sirven de marco o de fondo al teatro de Dioniso, hay arbustos, cambroneras y burujos, que son cobijo, a la vez, de pájaros y de dioses. Cuando aprieta el calor [37] y nos mira el pleno sol descarado, abrasador, es un beso caliente y muy largo que se dan Febo y Gea, el sol y la tierra, de frente y cara a cara, y cuando le vemos al aurora, en el rostro arrebolado, ese color rojo, pudor de recién llegado, es que Eo (sus dedos son rosas), que se acuesta con Titono, acaba de levantarse...

Todo este marco fantástico es tan inexistente para nosotros como nos es necesario para entender una comedia de Aristófanes en la vena dionisíaca, en el éxtasis festival que le viene de su tradición como género teatral. Desconocerlo sería una falacia. Otra falacia sería desconocer la distancia que se interyecta entre el primitivo cortejo cultual cómico, organizado luego en poética costumbre, y la comedia política de Aristófanes, cuya articulación «sui generis» brota, como ya se dijo, del concurso y choque de la fantasía y la realidad, sindicadas en lo político, tomando lo político en su acepción más capaz; consiste en la fusión poética de la antítesis entre la idealidad del aliento dionisíaco, con su fuerza expansiva y magnífica, y la realidad, que ambas se abrazan maridablemente a través de la dimensión política. Y entramos a hablar de esta peregrina conjunción de lo real y lo ideal por y en lo moral y político.

37 Es fuerza añadir que, pues la comedia se representaba en las Dionisias y en las Leneas, hemos de entender que los espectadores no pasaban calor. Particulariza este extremo, sin dejar cabo suelto, K. Holzinger, *Erklärungen umstrittener Stellen des Aristophanes* I Viena, 1928, 37 y ss. (*Sitzb. Ak. Wiss. Wien* philos.-hist. Kl. 208, 5). Quiere Holzinger y quiere la naturaleza que la temperatura, durante las representaciones, fuera más bien fresca; y brota de aquí una cuestión que atañe al desnudo en escena, de lo cual hablamos en nota 51.

4. POLITICA

La política no es un requilorio de la comedia aristofánica, un exorno suyo o arreo, sino que es su obligación. El género se caracteriza por su gran vibratilidad política, convertido en algo así como el sismógrafo de los mínimos temblores de la vida política ateniense. Sobre las convicciones políticas de la comedia irán unas palabras más adelante. Ahora deseo referirme solamente al papel genérico de la política en la articulación de lo real y lo ideal de la comedia, pues si ésta es política por mil razones, lo es, primero que todo, por razón de ese mecanismo, esto es decir, porque la fantasía transfigura a la realidad justamente en el territorio de la política. Aquí debía fincar necesariamente la antítesis, pues era nota intransferible de la comedia su politicismo integral. La realidad cotidiana y la fantasía ideal no se relacionan «in genere», sino a través de la política que, por representar aquí por excelencia a la realidad, se convierte en símbolo de la realidad misma. Así acaece que en lo político se reúnen la realidad y el éxtasis dionisíaco propio de la comedia en sus orígenes, representado este último por la utopía fantástica o la hipérbole descomedida. En efecto, para que lo político cumpla con su indicado papel es menester que la concreta realidad política (que, como «idea crítica», se ofrece al comienzo de la comedia) se embale, en el curso del tema y acción cómicos, hacia lo fantástico por una de esas dos vías. Ya se habló antes de la función de la utopía en nuestra comedia [38]. Respecto a la caricatura grotesca e hiperbólica, aludida más de pasada en nuestro discurso anterior, nadie ignora que la comedia aristofánica no relativiza suavemente, no esfuma ni diluye; antes bien, es un género drástico, todo lo radical que le

[38] Añado ahora alguna bibliografía. Fuente antigua fundamental es Ateneo VI 267 *e* y ss. En general: J. Poeschel, «Das Märchen vom Schlaraffenlande. I. Das Märchen im Griechischen», *Beitr. z. Gesch. d. deutsche Sprache und Literatur* V 1878, 389 y ss. y B. Gatz, *Weltalter, Goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim, 1967, s. t. 116-21. Sobre la comedia: W. Hoffmann, *Ad antiquae Atticae comoediae historiam symbolae*, Dis. Berlín, 1910, 18 y ss. («de comoediis utopicis») y H. C. Baldry, «The Idler's Paradise in Attic Comedy», *Greece and Rome* XXII 1953, 49-60. Para la historia del género utópico en general da noticias y ministra especies J. Servier, *Histoire de l'utopie*, París, 1967.

venga en gana, hiperbolizador, vociferador y gesticulante entre estrépito de carcajadas, un género propenso a seísmos y aspavientos, en los que abunda casi tropicalmente: disparates, rupturas desproposítadas del sistema παρὰ προσδοκίαν, chistes, excentricidades y equívocos descomunales. Su método es la superlación desmandada, la exageración burlesca, mediante la cual pasamos en «crescendo» de la realidad a la caricatura deformada y de ésta, al espantajo, es decir, desde la realidad a la ultrarrealidad, extrarrealidad o infrarrealidad. Descoyunta todas las opiniones, desmesura todos los hechos, plantea los problemas dándoles su forma extrema, hipertrofiada. Conforme al éxtasis de su naturaleza festival, lo suyo propio es el símil enormísimamente exagerado o exageradísimamente disminuyente, pues también el extremo de nada a que vienen los seres o las acciones, cómicamente empequeñecidos de medida, cumple un efecto análogo al de la ponderación de hiperbólica alzada[39]; motivo éste de la inflación de diminutivos en nuestra comedia, cuando su empleo tiene función rebajadora, pues, otras veces, poseen los diminutivos un valor cariñoso y emotivo y son como una ternura del poeta para con su idioma, acariciando las palabras como si fueran personas. Igual en un caso como en el otro, cuándo agrandando, cuándo achicando, se evita la zona media y de rasero común.

De suerte que lo político es, en la comedia aristofánica, perpetuo símil, retráctil o expansivo, que ora se alza a todos los empinamientos engarabitándose, frenetizándose en efectos maravillosos, ora se abaja hasta incurrir en el opuesto extremo, deprimiéndose y desconceptuándose hasta las regiones más humildes de lo real (lo necesario y doméstico) y simbolizándose en los más modestos objetos del uso diario, los cachivaches y trebejos de cocina, por ejemplo. El demagogo Cleón puede presentársenos como un gigante sobre el mapa de Grecia, con un pie en Pilos, otro en la Asamblea, el trasero en «Caonia», las manos que se alargan a Etolia y el espíritu a «Clopidia»; o bien él y Brásidas (*Pax* 259 y ss., 274 y ss.) se despersonifican en almireces, majaderos o manos del mortero de la guerra; o bien las actividades de Cleón se designan, en *Los caballeros*, en términos del arte de aderezar los alimentos, los aprestos y aliños de los mantenimientos

39 Cf. A. Wellek en p. 172 de «Zur Theorie und Phänomenologie des Witzes», *Studium generale* II 1949, 171-82.

pobres u opulentos, las golosinas y gollerías o, igualmente, en términos del menaje culinario. Diceópolis habla del sicofanta (*Ach.* 931-45) como de una mercadería cerámica. En *Lisístrata* (567-86) el fin de la guerra y la renovación de la sociedad son figurados en términos de tejedora y labrandera: lana, huso y tortera... Recorre lo político, en pleno delirio y entre cómicas gambetas, la distancia de lo más alto a lo más bajo, de la tierra al cielo. Pendulea, como en un columpio, entre los extremismos hacia arriba y los extremismos hacia abajo. Se infla y se desinfla. Se abre en ángulo como un compás gigantesco cuyas puntas llegan a separarse entre sí con una distancia planetaria. Pues no en vano lo político incorpora, en esta comedia, el territorio en el que realidad y fantasía se funden artísticamente, la unión y liga que hay entre los dos polos que, cada uno para sí, tiran de la comedia. Realidad y fantasía se aproximan como dos polos eléctricos; y entre los dos, invariablemente, salta la chispa cómica de intención política. La base y el ácido se estrechan en la sal, la base de la realidad, el ácido de la fantasía y la sal política.

En el desarrollo de la acción cómica este clima fantástico que decimos puede conseguirse de dos diferentes maneras, ya se señaló arriba. Una es la que consiste en un salto desde la situación real a otra utópica, de la que la realidad viene a ser contrafigura; es un salto vertical, de reforma hacia arriba, hacia una temperatura máxima de perfección. Otra es la que se logra por una «reductio ad absurdum», alongando horizontalmente o engrosando la defectuosidad de la realidad con un desquiciamiento y exageración grotesca extrema, desaforada para que aparezca más aguda, más escandalosamente [40]. Tanto en el conjunto de cada comedia como en sus diferentes partes representan sendas dos direcciones del arte de la caricatura cómica de la realidad deficiente. Si la caricatura se realiza por inversión resulta, paradójicamente, una utopía que podemos considerar como modelo de imitación. Si la caricatura se realiza como anamorfosis, por exageración y simplificación, mirando al bies los defectos y degradándolos todavía, resulta también un modelo, pero llamativamente negativo, trabucado En un caso y en otro se realiza sobre la escena un ἀδύνατον. El auditorio se relaja porque, ficticiamente, se considera superior a la situación ridiculizada; la «uis comica» de esta situación es

[40] Cf. H. Steiger, «Die Groteske und die Burleske bei Aristophanes», *Phil.* LXXXIX 1934, 161-84, 275-85 y 416-32.

como una forma ficticia de agresión a los espectadores, que responden con el disparo rudimentario de su risa, expresión de una ficticia superioridad intelectual sobre la situación cómica. El poeta cómico entretiene y divierte al auditorio. Pero, a la vez, al caricaturizar de ese modo la realidad, el poeta la juzga, aunque no siempre presente soluciones concretas, y su juicio influye sobre el auditorio. El poeta cómico enseña, como es de lógica.

Establecida estas tesis de modo general, su aplicación analítica es cosa sencilla. Procedamos a aplicarla, en rápidas apuntaciones, a la obra conservada de Aristófanes, pasando revista a sus argumentillos jocoserios que o bien a los defectos de la realidad contraponen una réplica ideal (¡eso sí que es vida! ¡en tiempos de paz todo era tan bello!), o bien los amplían, como con lente deformante de aumento, hasta que nos damos cuenta de la locura que entrañan. La norma o la enormidad sustituyen a la defectuosidad que resultaba parecer normal.

5. UTOPIAS Y CARICATURAS

En la primera de las comedias conservadas, *Los acarneos*, Diceópolis impersona, como lo canta su nombre significante, el tipo de un ciudadano justo. Es el sexto año de la guerra y Atenas ha sufrido ya dos epidemias y cuatro invasiones del enemigo. Visto lo torpemente que andan las cosas, a Diceópolis se le cuece la idea en la cabeza de firmar su paz particular. El poeta juega a costa de la disemia del vocablo griego σπονδαί, que vale 'tregua' y también 'libación', y en tal ambigüedad y embrollo semántico hace plataforma para su embrollo y tema cómico. Para llevar a cumplimiento proyecto tan ardido Diceópolis hace traer de Esparta una cantarilla de vino de treinta años, o sea, una paz que durará treinta años. Bebe un buche y, por efecto del mágico menjurje, se siente asunto a una región de paz, en tanto que, en torno suyo, todo es guerra y privación y apiñamiento, como los rebaños, de los refugiados. Vestidas con el pintoresco traje distintivo de los carboneros constituyen el coro las gentes del demo de Acarnes, que traen fama de testarudos como baturros, acaso por su oficio y por aquello de la «fe de carboneros». Como han sido los primeros en sufrir las consecuencias de

la invasión enemiga y su furia obsidional, bufan contra todo arreglo pacífico; pero Diceópolis tiene la audacia de hablarles de paz con los que huellan sus cosechas y sus casas. El coro belicoso de los carboneros llama al estratego Lámaco. El mílite bravucón y jactancioso irrumpe en escena en actitud de matamoros, como un primer antecedente literario del «miles gloriosus» [41] o soldadote fanfarrioso y finchado. Ha revestido todas sus armas y vomita todas las necedades que trae en el vientre. Se engrifa como perro rabiado; pero el héroe cómico le hace rostro, lo pone en ridículo con garbo y salero. Enérgico y responsable, con palabras sentidísimas, le va diciendo más en alto y con más brío lo que él piensa del militarote, de sus ínfulas, de sus vacuidades, de su palabreo anodino: ¡abajo acá, gallo que estás encaramado! El señor don Lámaco hace mutis de estampía; al final, volverá de la liza muy malparado. Diceópolis goza de su paz particular, resucita las delicias irénicas entre imágenes geórgicas (tan asequibles a un pueblo campesino), hace suspirar a sus convecinos por el buen tiempo fenecido, les convence... Esta primera comedia nos presenta ya el contraste típico entre los dos planos, el de la realidad (campos devastados, aldeas abandonadas, hacinamiento en Atenas de la pobres gentes del agro, hambre canina pintada con comicidad y ternura apiadable en la escena del megareo y sus hijas) y el de su réplica fantástica o utópica en la casa de Diceópolis.

Lo que se ha dicho insularmente de *Los acarneos* puede extenderse a buena parte de la producción aristofanesca. No de otra suerte acontece en *La paz*. El héroe de la comedia es también un buen hombre de los que viven de labranza, el viñador Trigeo. Para preguntar a los dioses qué se ha hecho de Paz echa una volada al cielo a lomos de un escarabajo bien cebado. Curiosamente [42] el escarabajo comparte ese privilegio locomotor, en la fábula griega, con el águila que sube y baja, en la curva orgullosa de sus caladas y falsadas, desde la llanura al sol o viceversa. Pero el consistorio divino, buscando alejarse de los

41 En el drama se entiende, pues en la lírica el tema aparece ya en Arquíloco fr. 60 D. Cf. I. Bruns, *Das literarische Porträt der Griechen*, Berlín, 1896 (reimp. Darmstadt, 1961), 152 y ss.; W. Süss, *De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine*, Bonn, 1905, 45 y ss.; D. C. Boughner, *The Braggart in Renaissance Comedy. A Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*, Minneapolis, 1954.

42 Cf. Semónides fr. 11 D y W. Schmid, *o. c.*, 281, nota 3.

hombres, se remontó más alto y ya no vive allí, según refiere a Trigeo el San Pedro del Olimpo, quiero decir su introductor o portero mayor, que es aquí Hermes con alas al tobillo. ¡Menudo susto el de Hermes al apercibir la llegada del extraño jinete y sentir con el olfato al nuevo Pégaso, que no huele a nardos y jazmines! Trigeo se encara con Guerra y libera a Paz de su secuestro. Paz bajada del cielo, el resto de la comedia lo llena el cuadro gayo y entusiasta de sus beneficios: las ciudades que se reconcilian y cotillean como buenas amigas; los campesinos que, después de trece años, regresan al pueblín o a la casa de viña para cultivar sus predios y pegujares, para trabajar el huertecillo y los estreliños de cepas, que han permanecido sin beneficiar año tras año; los mercados y las despensas otra vez abastecidos... En *Los pájaros* los dos atenienses «Convincente-Amigo» y «Buena-Esperanza»[43] remontan el vuelo desde la realidad doliente de su ciudad para fundar en los aires una ciudad de pájaros apostólicos, que empollan proyectos de inteligente política para ejemplo de hombres férvidos... En *Las ranas,* bajo la máscara del dios del teatro Dioniso-don Quijote (acompañado del esclavo Jantias o escudero sanchopancesco)[44], el héroe cómico baja al infierno donde moran, entre tantos otros, tres muertos egregios, los poetas trágicos Esquilo, Sófocles[45] y Eurípides. El tránsito mortal de estos poetas ha dejado huérfana a la tragedia, cultivada por ingenios de montón y de humilde ralea. Aristófanes era un apasionado fervoroso de Esquilo. Pensaba que Esquilo era un bravo poeta y tenía formada pésima opinión de Eurípides. El orden de sus preferencias era como sigue: primero, Esquilo, «raro ingenio sin segundo»; después de Esquilo, nadie; después de nadie, Sófocles; después de Sófocles, la

[43] Sobre las diferentes formas de ortografiar este nombre (Πεισθέταιρος, Πισθέταιρος, Πεισέταιρος, Πειθέταιρος) cf. V. Coulon en *Rév. ét. gr.* XXXVIII 1925, 73 y ss. La correcta es probablemente Πεισέταιρος y el sentido πείθων τὸν ἑταῖρον (cf. vv. 163 y ss.) y no se declara como «que tiene un fiel amigo» o «fiel amigo», como acepta cierta crítica, con poca crítica: cf. G. Murray, *o. c.*, 143.

[44] Cf. L. Radermacher, *Aristophanes' Frösche,* Graz-Viena, 1967³, 41. El paralelo es casi universalmente acepto.

[45] Tocante a la confección de la comedia hay diferentes versiones, en relación con la muerte de Sófocles, que se diga que, en tal momento, ya Aristófanes tenía concluida su obra y hubo de añadir contados versos, como piensan algunos, o que se diga que únicamente la tenía pergeñada, como comúnmente se juzga. Una doxología al respecto en C. F. Russo, *Storia delle Rane di Aristofane,* Padua, 1961, 97-99: allá remito a la generosa curiosidad del lector.

nada absoluta. El contraste (religioso, moral, literario)[46], que el ἀγών de esta comedia desenvuelve entre Esquilo y Eurípides, es la confrontación entre la gloria de Atenas idealizada y su decadencia y corrupción cruelmente caricaturizadas. Para que las almas tiernas de los jóvenes sean sometidas a la inmersión en la obra esquilea, como se hace con la lana dentro de la púrpura; para que vuelva a educar a los atenienses la voz ancha y oceánica del más grande de sus trágicos, el talento másculo de su poesía y ritmos suntuosos tan coturnados y altivos; para que se salve Atenas, Esquilo es rescatado del infierno y devuelto al reino de los vivos... En *Lisístrata* las mujeres de Grecia (las de Atenas y Esparta, las beocias y corintias de nación) politizadas por una jefa de rompe y rasga imponen a sus maridos, con sus ardides sexuales manejados con el encanto felino de la caricia y el arañazo, la labranza de la mies espiritual de la paz, que los mal avenidos señores varones tienen quebrantada. Hablando, con palabras claras, de cosas sencillas, realistas y naturales, como coser, hilar, urdir y tejer, las mujeres realizan un examen atento de una utopía específicamente femenina y vuelven desde su proceridad a las realidades prácticas para establecer una estructura social pacífica: de la paz ha de brotar «la salvación de toda la Hélade» y todo lo bueno por venir, como brotaron todas las pasadas bondades... En *Las asambleístas* a esas mujeres bravas y resueltas[47], que en materia erótica se han mostrado doctoras con borla, el poeta les hace dar satisfacción del común reparo del sexo en el terreno político. Les da comisión para licenciar la vieja constitución y adoperar otra más idónea a sus propósitos pacíficos, una γυναικοκρατία descrita con pinceladas de utopía comunista...[48].

Los defectos de la realidad son sustituidos por virtudes y buenas prendas en la utopía fantástica, «pues ¿qué bien no ofrece al hombre para habitar en ella? Sabiduría, Amor, Gracias inmortales y de la dulce quietud el rostro sereno» (*Av.* 1318-22). Hay una evasión del

[46] Cf. J. Schmidt, *Aristophanes und Euripides. Ein Beitrag zur Tendenz des Aristophanes*, Greifswald, 1940, 60 y ss. y C. M. J. Sicking, *Aristophanes'Ranae. Een Hoofstuk uit de Geschiedenis der Griekse Poetica*, Assen, 1962, 47 y ss.

[47] Las varonas fuertes de la tragedia (cf. Esquilo, *Ag.* 11 γυναικὸς ἀνδρόβουλον κέαρ) son, sin duda, el antecedente parodiado: cf. F. Ballotto *Saggio su Aristofane*, Messina-Florencia, 1963, 87-98.

[48] Cf. R. Pöhlmann, *Geschichte des antiken Kommunismus und Sozialismus* II, Munich, 1925³, 18 y ss.

presente; pero para volver a él y aclararlo, iluminarlo, sanarlo. La paz, cuya imagen se magnifica y santifica, es un ideal beatífico, idílico, ensoñación de la que siempre hambrea el humano deseo; pero, desde luego, es una paz como la que podría conseguirse en ese mismo momento con buena voluntad. No se trata de imaginaciones visionadas con optimismo de iluso, geometrías irreales o proceridades inanes. De ahí que las ventajas y bendiciones vislumbradas por la fantasía se finjan en figuras que tienen en Aristófanes un carácter muy particular, del que se ha hablado mucho [49]. No son alegorías o «metáforas personales» [50] continuadas, que frisan en el símbolo y que apelan exclusivamente a nuestro intelecto y conciencia. Son personificaciones dotadas de humanidad, de calor de vida como personas de carne y hueso, para que vivamos en caliente las ideas que incorporan. Así Conciliación (*Lys.* 1114 y ss.) se les aparece a los hombres, que se mueren de amor por ella, como una jovencita calipigia de carnalidad obvia y magnífica, como una muchacha casadera y que podría ser perfecta casada. No parece que saliera a escena en cueros [51], entre otras razones porque, al no existir en este teatro actrices, se perdería todo el efecto; pero sí sucintamente ataviada, con poca ropa, fingiendo ofrecer ciertas vislumbres y parciales descubrimientos de su aplaciente corporeidad, y así se explica que su aparición suscite numerosos equívocos y lúbricas alusiones eróticas.

[49] Cf. en último lugar H. J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, Munich, 1957 y A. M. Komornicka, *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane* (Archiwum Filologiczne, 10), Wrocław-Varsovia, 1964.

[50] En el sentido, muy objetable, de O. Weinreich, «Seltsame Liebespaare» en L. Seeger, *Aristophanes Sämtliche Komödien* II, Zürich, 1953, 494-531. Es justo añadir que la extensa introducción que puso Weinreich a esta reedición de una de las dos supernas traducciones germánicas de nuestro poeta (la otra se debe al historiador Droysen) es la obra de un auténtico aristofánida, de tan bella inteligencia, de tan independiente juicio.

[51] Sobre este tema (que no tolera ni mucha doctrina ni muy buena) he entrado en tal opinión leyendo a K. Holzinger, buen filólogo, filólogo de su tiempo, en o. c. en nuestra nota 37, I 38 y ss., contra el parecer de A. Willems, «Le nu dans la comédie ancienne», recogido en *Aristophane III*, Paris-Bruselas, 1919, 381 y ss. y de algunos sesudos filólogos, no precisamente folletonistas de la filología, los cuales, en media docena de pasajes aristofánicos, anotan a pie de página esa indicación del desnudo femenino, no sé si ornándola con guiños maliciosos. Parecen verter por los puntos de la pluma un vocablo, desnudo, que les hace cosquillas en la lengua; de lo cual sólo pudiera dar unas razones freudianas, bastante embarazantes y hasta vejatorias de explicar. Entendido y autos.

En el éxodo o final de la comedia (que es recuerdo de las pompas conyugales y bullanga con que se desenlazaba en casorio la primitiva danza de la fecundidad [52]) el protagonista se dispone a desposar a Soberanía, como Pisetero en *Los pájaros*, o a Frutidora, como Trigeo en *La paz*, o a «Tregua de treinta años» [53], como Pueblo en *Los caballeros*. Desde nuestro punto de vista se diría que son alegorías, teatralización simbólica de nociones abstractas: por ejemplo, el viñador contrae nupcias con la fertilidad de la tierra, «happy end» de la comedia. Pero para el poeta y su público no eran frías alegorías tan espectrales e imaginarias como coluros astronómicos. Eran símbolos; pero también, y estoy por decir que principalmente, mujeres de carne de grácil cintura y senos amenos, mozas frescas y sanotas. El protagonista se dispone a desposarlas y se relame de gusto por anticipo de las mil y una felicidades que goloseará, cuando aquellas le ofrezcan sus garridos secretos, sus turgencias tibias y sedosas. Estas utopías quieren realizarse, aunque naturalmente no al modo estricto con el que la comicidad del género las presenta.

Para que el contraste con sus maravillas joyantes sea más eficaz, la utopía suele exagerar satíricamente los defectos de la realidad presente. Tal ocurre, por caso, en las muestras del género en los siglos XVI y XVII, como en la *Utopía* de Moro, *La nueva Atlántida* de F. Bacon o *La ciudad del Sol* de Campanella, lo mismo que en otros muchos ejemplos posteriores. A veces, por esa vía, la utopía se presenta como pura sátira y caricatura y como ejemplo «e contrario sensu». Algo así acaece, en definitiva, en otras comedias aristofanescas, que, sin poner la proa hacia una Jauja utópica, el estado defectuoso de la situación presente (el desgobierno, la mala educación que ya no excava en la mina de oro de las hondas virtudes antiguas, el mal gusto público) se alonga con la fantasía hasta extremos de caricatura descabellada, dislocada y violenta. Estirándolos y apurándolos hasta lo inverosímil, se desfigura y revienta los rasgos realistas, como por arte de reflejo en un espejo cóncavo. Las

[52] Cf. A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962², 211-12; Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, 224 y ss.; C. H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Mass., Harvard Univ. Pr., 1971², 111-12.

[53] Aquí, una salvedad: algunos intérpretes ven, de un modo muy personal y por razones no poco irrazonables, treinta mujeres; pero hay una sola: cf. C. F. Russo, *o. c.*, 136.

dificultades se elevan a la enésima potencia y se constituye un recinto no menos maravilloso que la utopía en una isla de San Balandrán. El efecto de reformación que se busca es el mismo, aunque aquí se consigue por el camino de «imitando deformar para reformar».

Así *Los caballeros* es, como *Los acarneos*, una comedia con dos planos, toda ella una gran metáfora: en efecto, sátira grotesca de la ciudad y gobierno dementado de Atenas es, sobre la escena, la casa y economía de Demo, viejo y ridículo señor rural tan estropeado de entendimiento que ha vuelto a la infancia. Pero aquí la réplica escénica de la realidad consiste en su caricatura cruelmente exagerada. Al demagogo Cleón, alias el Paflagonio, le dedica Aristófanes su escogida antipatía y su permanente hostilidad. Lo trata con saña tan poco disimulada, que no parece sino que le mueve algún resentimiento y desahogo personal o espíritu vindicativo, como así era en efecto [54]. Le atribuye una porción de malas mañas, que son la razón de su privanza con el viejo, todos los tiznes de alma de los demagogos sandios y galopines y de las personas serviles y raheces y los vicios más negros de la casta. Pero es que el choricero Agorácrito (vv. 385 y 409 τῶν ἀναιδῶν ἀναιδέστερος) es un bellacón desalmado que le hace ventaja y le da al demagogo ciento y raya en astucias y matonismos de villorrio [55]. Este quídam se siente llamado por el oráculo a ser el salvador de Atenas. Llegadas las cosas a tal extremo de locura, se produce un golpe teatral de magia [56]. El mágico valor dietético de la caldera de chorizos obra el prodigio. He aquí que Pueblo, pocho y envejecido, lleno de dolamas, achaques y alifafes y sometido a un esclavo «demagógico» y complaciente, cura de sus chocheces y rejuvenece a una nueva turbulencia y primavera; de arte que ya no es un viejo arrugado y dengoso, sino gentil y rozagante en el enfaldo de su túnica olorosa de espliego, «la cigarra en los cabellos, en todo el brillo de su antiguo indumento« (v. 1331)...

54 Cuanto a las causas cf. A. Couat, *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, París, 1903², 142-56 y T. A. Dorey, «Aristophanes and Cleon», *Greece and Rome* n. s. III 1956, 132-39.

55 Es la corriente manera de la crítica en este punto. Ha trabajado en salvar al choricero, P. Händel, *Formen und Darstellungen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg, 1963, 247-50; pero cf. M. Landfester, *Die Ritter des Aristophanes. Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes*, Amsterdam, 1967, 16 y 32-35.

56 Cf. M. Pohlenz, «Aristophanes'Ritter», en *Kleine Schriften* II, Hildesheim, 1965, 511 y ss., tesis hasta ahora no desmentida, en mi opinión.

Es realmente graciosa y divertida la trama de *Las avispas* (imitada por Racine en *Los pleiteantes*) con su protagonista, un anciano obsesionado de pleitomanía, mal antiguo en Atenas (v. 651 νόσος ἀρχαία ἐν τῇ πόλει ἐντετοκυῖα)[57]. Filocleón (nombre parlante) es uno más en el avispero, cuyo aguijón simbolizaba antaño la lanza que buscaba el cuerpo del persa para partirle el corazón y ahora simboliza[58] el estilete para trazar, como sentencia, la raya condenadora. Su hijo Bdelicleón (algo así como Anticleón) lo ha tenido que encerrar en casa y allí se consuela (no te rías, lector, que es punto grave) entablando proceso al perro del vecino, que ha robado un trozo de queso blanco siciliano. Allá se congrega la familia en tribunalillo para oír la acusación a cargo de otro chucho, a los testigos (cacharros de cocina) y las lágrimas de unos gozquecillos, cachorros del reo Labes («ladrón», ya lo dice el nombre). Todo esto es parodia grotesca de un proceso del general Laques, por cuestión de un cierto negocio siciliano. Tal extremo de insania prepara la curación hasta cierto punto, pues siempre hay que contar con la tenacidad humoral («naturam expellas furca, tamen usque recurret»). El hijo quiere que su padre adquiera buenos modales, una vez que ha sanado de su pleitomanía, que esto era lo importante. Filocleón incorpora, en las escenas finales[59], su nuevo papel de hombre de sociedad con tanta pasión y grotescas alharacas (las que convienen al éxodo) como antes su papel de juez avinagrado, cuando era un áspero y un desapacible. Danza extremadamente, voluptuosamente, con incontinencia, se conduce sin pizca de circunspección ni decencia; es ahora un danzarín inebriado y tontiloco que garliborlea con la cabeza oscilante y los ojos en blanco, un viejo lechuguino, lascivo y rijoso...

En *Las nubes*[60] la fábula es asimismo regocijante; pero aquí causa cierto malestar al espíritu amante de la verdad el cruel «pastische» que, con intención irrisoria, hace el poeta de Sócrates, cargando

57 Cf. A. Meder, *Der athenische Demos zur Zeit des peloponnesischen Krieges im Lichte zeitgenössischer Quellen*, Munich, 1938, 89-90.

58 Cf. H. Weber, *Aristophanische Studien*, Leipzig, 1908, 145 y ss. y H. J. Newiger, *o. c.*, 74-80.

59 Cf. K. Kunst, *Studien zum griechisch-römischen Komödie*, Viena-Leipzig, 1919, 26 y ss.

60 La versión llegada hasta nosotros es una revisión incompleta, nunca representada, de la primera versión: nutren esta convicción razones de peso, que expone K. J. Dover, *Aristophanes Clouds*, Oxford, 1968, LXXX-XCVIII.

tanto la mano y embutiendo en él su miajita de mala sangre. La cosa es triste; pero es así, y nos duele que Aristófanes, haciendo siempre bien lo que sabe, no sepa siempre bien lo que hace. El tema es doloroso y delicado. Sócrates, víctima ilustre de la batalla no siempre incruenta de las ideas, fue sacrificado por la ideofobia de ciertas almas cerradas a cal y canto para toda luz del libre pensamiento («l'intelligence: voilà l'ennemi»). En *Las nubes* Aristófanes se hizo portavoz de los prejuicios que, veinticuatro años después, provocarían la condena a muerte de Sócrates y esto nos parece doloroso y nos parece repugnante. No le quito importancia; aunque alego en defensa del poeta jocoso su derecho a caricaturizar un tema que le venía de perlas, de esos que punzan inmediatamente los músculos de la risa y que aficionan los poetas cuando manipulan la risa con un expeditivo sentido de receta eficaz, conviene a saber, el de la típica persona sabia de traza cómica, el «dottore» de la «commedia dell'arte» y el matasanos [61] de acento extranjero, de rancio hábito en la farsa doria prearistofánica (en *Las nubes* el acento extranjero lo representan los terminachos extraños y la esgrima de vocablos y lujosas sutilezas). Otrosí alego que Sócrates no es la figura protagonista de la comedia, sino figurón secundario y decorativo; que Aristófanes no podía prever las consecuencias de su sátira festiva; ítem más, que para juzgar claro en el caso Sócrates no estaba al alcance del poeta ver con luces que habían de encenderse pasados bastantes años [62]. Pero no podemos entretenernos en este punto que, aunque muy importante, no hace ahora a nuestro tema. Ello es que en *Las nubes* el protagonista, Estrepsíades, es un buen hombre, pero de la clase de los ineruditos y de los que gustan de vivir con pocos pensamientos. Casado con dama de más ilustre cuna, aunque no de mayores estados, ha tenido un hijo desperdiciado cuyos gustos distinguidos le causan al padre complejo de lerdo o insipiente, amén de deudas cuantiosas. Dicen, oye decir, que la ciencia de no pagar las deudas ha hecho terribles adelantos. Estrepsíades va a la escuela donde tiene cátedra

61 La explicación es de W. Süss, *De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine* (cit. en nuestra nota 41), 207. Yo la admito y doy fe, con distingos de pequeñas tildes.

62 No fatigaré al lector con bibliografía sobre este punto: para ello remito a M. Montuori en *Quad. Ist. Ital. Cult. Atene* I 1967, 23 y ss. Destaco, no obstante, el estudio de H. Erbse, «Sokrates im Schatten der aristophanischen Wolken», *Hermes* LXXXII 1954, 385-420. Véale el curioso y abunde en su sentir.

el sofista librepensante y pozo de ciencia y lunólogo eminente (un Sócrates harto insocrático) quien, según las novísimas reformas y pretensiones, perora sobre cuanto hay divino y humano, no menos diserto en dibujar cartas geográficas que primoroso y proficiente en encadenar porfiadas polémicas de casuística gramatical. Dice las cosas de modo que el diablo que las entienda y llena de viento la blandeada cabeza del doctrino con filosofemas y trabalenguas y ratimagos sofísticos y rabulísticos que bueno le ponen. El pobre hombre comprende que sus entendederas de tarugo no están ya para tales finuras; pero, aconsejado por las Nubes (que pretenden darle una lección), envía a la escuela a su hijo, cuyo resultado es que su querido vástago acaba dándole una manta de palos para demostrarle, en propia carne, la superioridad del argumento injusto sobre el justo, inaudita opinión que el viejo no había conseguido meter en su mollera cuando entrambos Argumentos concertantes oponían sus razonamientos arguciosos. ¡Chasco grande el de Estrepsíades! Tal estado de locura le hace comprender que el pozo de ciencia lo era sólo de agua turbia, advierte los peligros de aquella dinamita intelectual, coge una tea ardiente en las manos, salta sobre el tejadillo del «pensadero» y le prende fuego, con sus pensativos inquilinos dentro. Hace punto de contrición. El entrampado se dispone a pagar sus deudas y las de su hijo manirroto...

En sus dos variantes, ésa es la corriente manera del proceso cómico en Aristófanes, por supuesto que en modos y densificaciones muy variados. Frente a la realidad del momento, que puede representarse en la escena o aposentarse en el alrededor humano o ciudadano del teatro, se levanta cómicamente un modelo utópico por inversión o contraste; o bien lo que hay de criticable en la realidad del momento se alonga cómicamente hasta hacerlo grotesco y repelente. En un caso y otro el oficio del autor teatral no es demostrar la veracidad de unos principios, sino mostrar, mediante «argumenta ad risum», la insuficiencia o perversidad de una norma imperante, de una costumbre, otorgando a su sátira punta política.

6. UNA COMEDIA DE ENREDO

En la entera producción aristofánica hasta el año 404 una sola excepción extraña quebranta la regla. De ésta hay que sacar, en

efecto, una comedia nada política, *Las temoforiantes* (mujeres que tesmoforian, o sea, que toman parte en la fiesta de Demeter y Perséfona Tesmóforos). Fue compuesta para las Dionisias del año 411, muy poco antes de la revolución oligárquica del 7 de junio: de aquí la voz velada, sofrenada, del poeta en vísperas de una tormenta política [63]. Por una sola vez Aristófanes compone una comedia puramente literaria, en la que las alusiones políticas son muy raras y de índole exclusivamente cómica [64]. La parodia literaria en sí misma se constituye en fin; no es medio y vehículo de cuestiones de actualidad política. Apunta contra Eurípides; pero no contra su persona ni contra las implicaciones políticas y educativas de su arte (como en *Las ranas* del año 405), sino que es una evocación paródica con buena gracia de algunos fragmentos de su poesía, mimando en remedos risibles y contrahaciendo bajo un ángulo cómico héroes y escenas de tragedias euripideas de estreno reciente [65], como *Helena* y *Andrómeda*; también hay parodias de *Palamedes* y *Télefo*. Las relaciones literarias de Aristófanes con Eurípides estuvieron, muchos años, completamente fuera del derecho de gentes. Su crítica negativa fiscal y reparona apela, con desconsideración, a todo linaje de demasías. Le asaetea con viles improperios y chocarrerías y chascarrillos libidinosos y chinchorrerías vilipendiosas, le denigra, casi le mienta la madre. Sus ataques y varapalos contra el trágico son increíbles, por lo desvergonzados y aviesos; pero más bien hay que explicarlos [66] conforme a sus odios políticos y morales, pues, retrayéndose por contraste desde el pasado de la tragedia a su presente, pensaba Aristófanes

63 Cf. U. von Wilamowitz, *Aristoteles und Athen* II, Berlín, 1893, 347-52. No me convencen, como para darme a su partido, los argumentos de Th. Gelzer, «Aristophanes», col. 1467-69 quien data esta comedia en las Leneas del 411. Creo, con la opinión más común, que la pieza se representó en las Dionisias del año dicho.

64 Contra A. Meder, *o. c.*, 64 y ss.

65 Perturba un tanto la costumbre que se parodie obras tan recientes, según señala A. C. Schlesinger en p. 312 de «Indications of Parody in Aristophanes», *Trans. Proc. Am. Phil. Ass.* LXVII 1936, 296-314. Cf. en general W. Mitsdoerffer, *Die Parodie euripideischer Szenen bei Aristophanes*, Dis. Berlín, 1943 y, para esta comedia en particular, H. W. Miller en *Trans. Proc. Amer. Phil. Assoc.* LXXVII 1946, 171-82 y en *Cl. Phil.* XLIII 1948, 183-94.

66 Contra la opinión, harto radical, de C. Prato, *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina, 1955, 16 (leed revista de esta obra por H. Erbse, en *Gnomon* XXVIII 1956, 147). Cf. F. Starck, *Die Charakteristik des Euripides in den Stücken des Aristophanes*, Dis. Viena, 1952.

que de las obras del trágico a la moda derivaban, a través del arte, graves malaventuras para la moral y la política de su ciudad. Años más tarde esta política fue difunta, llegado Aristófanes a cierta edad que fue en su caso llegar a cierto desencanto. En el entretanto la obra de Eurípides había alcanzado gloria popular y plebiscitaria, muerto ya su autor, y en cuanto a la persona, ya se sabe que la distancia se engulle los detalles y de ella deja sólo la esencial arquitectura. El cómico malsin vino a concordancia o, cuando menos, a tolerancia con la obra literaria de Eurípides. ¿Corregía las actitudes «post festum», obediente a la justicia de la mayoración? ¿Seguía la brasa de rencor por dentro, disimulada exteriormente por una ceniza del olvido? Sería ligereza afirmarlo. Ocurrió que la cuestión se redujo, por fin, a su dimensión literaria y, en este sentido, la verdad es que la obra literaria de Eurípides atrajo siempre a Aristófanes con una mezcla de deslumbramiento y de inquina [67]. A Eurípides lo veía él con cierta fascinación; una fascinación en que hay fascinación, un poco de admiración, acaso no sabida, y otro poco de rencor. Al cabo al cabo era buena la puntería del viejo Cratino (fr. 307) ironizando mordaz sobre un Aristófanes que euripidizaba (εὐριπιδαριστοφανίζων) y que, literariamente hablando, era un modernista larvado, un euripideísta solapado, asimilando tanto como soslayando el influjo del trágico. Por la altitud de los años y por otra porción de talentos, ¡menudo zorro debía de ser Cratino!

El tema, asunto o maraña de la comedia es el siguiente. Se rumorea que las mujeres, indignadas contra el trágico misógino, planean tomarse justicia por su mano. Escarabajeado por tales rumores, y para confirmar sospechas, el tragediante urde que su amigo y oficial del mismo oficio el poeta Agatón, disfrazado de mujer, concurra a la reunión de las féminas vedada a los hombres. Es un modo ingenioso de unir dos sátiras en una: el poeta se sirve de las mujeres para satirizar a Eurípides y de éste, para satirizar a las mujeres con tópicos comunes y, tal vez, con hechos de la crónica escandalosa de la sociedad femenina ateniense. Al trágico Agatón se le imputaba populacheramente un vicio muy feo, que Cervantes llamaría por su nombre; pero no yo, que no tengo la autoridad de Cervantes. Encuen-

[67] Hechizo ambiguo, hecho de atracciones y rechazos, que pone de manifiesto R. E. Wycherley, «Aristophanes and Euripides», *Greece and Rome* XV 1964, 98-107.

tra Eurípides al bello felibre en figura de cortesana. Es que medita componer una tragedia de tema femenino y el poeta debe adecuarse a la «donnée» del asunto: toma Agatón a su cargo el oficio de preste y definidor de la nueva preceptiva literaria y, con cara de genio comprendido a medias, cocina una ingeniosa teoría al respecto [68]. No accede Agatón a lo que su amigo le pide. Acompaña, por caso, a Eurípides un su pariente (suegro, yerno o lo que sea), cuya es la idea de acudir él mismo a la asamblea de mujeres. Previamente afeitado a cureña rasa (¡*El barbero de Sevilla*!) y disfrazado de mujer concurre a la fiesta para recoger solícito las hablillas de las dueñas. Acude al quite en defensa de Eurípides. Clístenes, con quien no reza «et pour cause» la prohibición relativa a los hombres, lo descubre y las mujeres, al grito de ¡sus, y a él!, lo prenden. El pobre diablo en su vida se las ha visto más gordas. Eurípides en persona acude a liberar al cativo. No se olvide que el género de moda y «succès de nouveauté» era la pieza de intriga euripidea, con sus «salvamentos» y todo su garbullo de lances, enredos, taimerías y artimañas para prestidigitar la situación y toda aquella trepidación en los incidentes de la trama. El maestro del género, Eurípides, se nos presenta como un pillo histriónico y un galopín y lagarto como él solo. Con agudeza, travesura y recursos toma iniciativas y urde pilladas y gitanadas para salvar a su pariente por el medio que sea, y todos son excelentes si logran el fin. Primero Eurípides intenta salvarle en figura de Menelao naúfrago liberando a Helena (parodia de *Helena*). Después, como Eco y Perseo (calco irrisorio de dos papeles de *Andrómeda*). A la tercera va la vencida [69] y no virtuoseando artificiosos μηχανήματα y enanas intrigas, sino colocándonos sobre el terreno de la realidad y acudiendo a una sencilla zangamanga, tan vieja como el mundo: engañando al policía escita, ansioso de hacer el amor con una trotera o danzadera, mujercilla mala de su cuerpo que Eurípides se ha adoperado al efecto; ello es ocasión para una escena en griego averiadísimo y barbaresco, macarrónico [70]. Eurípides y su pariente se escabullen tan ricamente del paso.

[68] Cf. R. Cantarella, «Agatone e il prologo delle Tesmoforiazuse», en *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia, 1970, 7-15.

[69] Cf. F. Göbel, *Formen und Formeln der epischen Dreiheit in der griechischen Dichtung*, Stuttgart-Berlín, 1935, 3.

[70] Cf. J. Friedrich, «Das Attische im Munde der Ausländer bei Aristophanes», *Phil.* LXXV 1918, 274 y ss. y G. Pianko en *Meander* V 1950, 409-30.

La comedia no tiene otro fin que ridiculizar el esteticismo o doctrina de la autonomía del arte manumitido de los imperativos morales, literaturismo y apología del arte gratuito que cultivaban a la sazón ciertos currinches y versicultores desprovistos de aplomo moral y proveedores, según Aristófanes, del charro gusto predominante. La pieza de intriga, en la manera de Eurípides, es blanco principal de la sátira; pero también cierta poesía de «tout à l'heure», rematadamente cursi, en la manera de Agatón[71]. Eran unos vates alindados que recataban la secreción misérrima de su estro (que todo el concepto cabe en una hoja de perejil) con tal lluvia de palabras que había que abrir el paraguas para guarecerse del chaparrón. Su lengua era de un churriguerismo rebuscado y contorcido que hacía a la poesía dar corcovas y disfrazaba en logogrifos tan gentilmente el idioma que, siendo griego, parecía excelente chino, sin ser entendidos ni aun de aquellos que hablan su misma parla[72], lo cual no estorba a que no pocas veces fueran muy celebrados, precisamente por esto. Sus ritmos zigzagueantes eran como «senderos de hormigas» (v. 100), chiando como golondrinas[73] y abusando de bordoncillos y «morcillas» o ripios rítmicos para rellenar el verso[74]. Cunde una poesía bombástica (βομβάξ βομβαλοβομβάξ) y gasificada, que se escapa del sentido como ingrávido milano de viento. Todo esto según la idea, ya que no al pie de la letra, es lo que Aristófanes nos dice sobre aquellos liróforos «primorosos» y que hablaban bonito.

Había, en su comedias políticas, criticado Aristófanes la política belicista. Había satirizado la demagogia, la mala educación, la corrupción de costumbres y de la religión, siempre desde un punto de vista de noble política. Había mostrado las malaventuras que podían venirle a la ciudad desde una mala literatura. Sobre todos estos platos fuertes, ponía ahora un copete de dulce y crema, una comedia pura-

71 Cf. P. Rau, *o. c.*, 98 y ss. y R. Cantarella, *o. c.*, 325-33.

72 Para poner en la pista al buen entendedor le invito a recordar que *Los persas* de Timoteo debe datarse antes del 415: cf. P. Maas en Pauly *R.E.* VI A, col. 1331 y ss.

73 *Ran.* 93.

74 Cf. la burla sobre el «lecitio» (en cuanto tranquillo y laña de la versificación) en *Ran.* 1208 y ss., sobre la cual vid. O. Navarre en *Rév. ét. gr.* XXXV 1933, 278-80; J. H. Quincey en *Class. Quart.* XLIII 1949, 37-44; C. H. Whitman en *Harv. St. Cl. Phil.* LXXIII 1969, 109-112; J. G. Griffith, *ibid* LXXIV 1970, 43-44; y J. Henderson, *ibid.* LXXVI 1972, 133-43.

mente literaria. La comedia de enredo (lejano antecedente de *La dama duende* de Calderón o *Doña Diana* de Moreto) no es, por cierto, un ideal en la producción de nuestro poeta [75] ni siquiera un cambio de postura o procedimiento, sino una anécdota pasajera y satírica, un modo momentáneo. Dicho sea de paso, *Las tesmoforiantes* es también el primer ejemplo de juego pirandeliano con el teatro en el teatro. Por el momento Aristófanes guarda el resuello para cuando, en mejor ocasión, haya de soplar de nuevo la trompa política. Ahora canta en tono menor.

7. EL HÉROE CÓMICO

En la comedia aristofánica más predomina la persona cómica que la ficción de la acción y, sin duda por ello, sus efectos hilarantes más despiertan en el espectador lo que se ha llamado lo cómico de la insuficiencia que lo cómico de la superioridad subjetiva [76]. En cualquier caso, la ficción de la acción no conduce a la comedia de enredo. Por otra parte, la persona cómica se nos ofrece en Aristófanes con características muy originales. También el protagonista de una comedia cualquiera aristofánica es una mezcla «sui generis» de realismo y de fantasía sintetizadas en el trasunto cómico del ciudadano ateniense de la época. Ensayaré, en pocas palabras, dibujar su escorzo.

El héroe cómico tiene siempre algo de «trickster» [77], su remoto hermano mítico. El «trickster» o mítico bribón tiene algo de demonio, el rebase de libidinosidad, la voracidad pantagruélica, la combatividad de un ser dotado de grandes chorros de energía no tanto física cuanto de astucia y malicia. De su pasta está hecho el héroe cómico que, en grado más humilde, hereda aquellos rasgos de su lejano hermano. Al héroe aristofánico le distingue su energía fabulosa y su fabulosa sensibilidad. Colmado de savia biológica, su viripotencia pasa de los términos de naturaleza. Bien alcoholado con sueños de gloria, capaz

[75] Como pretende P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, París, 1904, 179 y ss., y algunos le siguen, por mal camino.

[76] Cf. O. Rommel en p. 273 de «Komik und Lustspiel-Theorie», *Deutsche Vierteljahrschrift für Geistesgesch. und Literaturwiss.* XX 1943, 252-86.

[77] A. Brelich, «Aristofane. Commedia e religione», *Acta Classica Univ. Debreceniensis* V 1969, 21-30 y, en general, C. G. Jung-K. Kerényi-P. Radin, *Le fripon divin*, Ginebra, 1958.

es de ir hasta el cabo del mundo sin vacilar un amén revelando, si es caso, un heroísmo superior al de todos los hombres de Plutarco. Ventea su energía inteligente mediante resoluciones inauditas. Está dispuesto a sacarse entero de la cabeza un mundo diferente, más feliz. Con sus planes y diseños, románticos y simpaticones, se alza hasta un territorio donde la locura, la chifladura se hace norma como en su elemento propio; mas no en la contradicción entre querer y no poder —condición frustránea propia de un loco quijotesco—, sino en la victoria. Agalludo, batalloso, agonioso, victorioso hace comer tierra al enemigo. No desmaya ni se amedrenta. Le adornan los impulsos valientes y dignos, acuidad de atención, poder de resistencia, sensibilidad para la honradez. Es varonil y tierno, además de satírico... Suma y resta. Porque a cada rasgo positivo puede añadirse otro negativo de semejante latitud. En este mismo terreno de la hipérbole cómica también son fantásticos y descomunales sus flacos y antojos, los resabios y siniestros que ponen contrapeso a tantas buenas partes y prerrogativas. No siempre su conversación revela en su persona un espíritu franco, probo y apasionado, decidido a no decir uno por otro de lo que siente y entiende ser verdadero y justo, pues con frecuencia habla gárrulamente y es grandísimo trapalón y patrañuelo, cuyo enlabio, cuquería y trapacería son incalculables para engatusar y camelar con embelecos, filaterías y bernardinas, sin acabar nunca de hablar ni empezar a decir. Ni siempre ve las cosas, a la vez, en grande y en exacto, sino como arbitrista iluso que, despilfarrando energías, predica la política quimerista del cuadrado redondo queriendo subir, como decían, el agua por una torre o como tontiloco y hombre de exigüidad mental. Ni siempre pone ahínco en sus obras como varón corajudo y actuoso; si de ello le viene el humor, le empereza las determinaciones cierta galvana y vagancia indolente, como apocamiento de timorato que se achica y hace un ovillo ante el peligro cómico o como pacatez o pigricia de hombre feble y entablillado. Ni siempre es espíritu abierto a lo nuevo, pues tiene a veces un recelo socarrón misoneísta, que parece lacería de aldeano, intonso ruralismo.

No creo necesario insistir. En este personaje se ve mucho bien al ateniense lirondo, al ateniense de carne y hueso, en grandeza o en defecto. Con sus virtudes y defectos cómicamente realzados al plano fantástico el héroe cómico de Aristófanes trasunta, de pies a

cabeza, la imagen real del ciudadano de la época[78], ateniense hasta las cachas. También él con «su gran parlería, su gran porfía y su gran risa». Idéntica contradicción constituye la esencia antropológica del ateniense, su misterio étnico. Detenerme en este punto me obligaría a abandonar mi tema estricto de hoy y a perderme en la intimidad del hombre ateniense. Me ahorraré consideraciones impropias de este instante. Originaria de corrientes subterráneas, lentamente decantada como poso de oro, la sustancialidad étnica del ateniense se abrió paso definitivamente en la torrentera gloriosa de la Edad de Pericles, cuando los atenienses, sobre las grupas de la fortuna histórica, hicieron de su ciudad la urbe cordial de Grecia y la capital de todo el planeta. El hombre ateniense (el alto, medio e ínfimo) ha heredado, por un oculto magisterio de sangre y de casta, y ha desarrollado tendencias nativas óptimas y medianas, y la distribución de fuerza y flaqueza que hay en ellas produjo un tipo histórico de hombre, «species quaedam hominis», cuyo trasunto literario exorbitante nos parece ser el protagonista de la comedia aristofánica, y no sólo lo parece sino que lo es, en efecto.

No hace falta aguzar demasiado la pupila para reconocer al ciudadano ateniense. Lo vemos en sus buenas cualidades, que tiene por dote natural y ha aprendido en la leche. Hombre libre, que nunca fue carne consignada a tiranías: entre los vagidos natales del habla ática oímos ya bramar el amor a la libertad de una raza, que tiene una tradición como eterna de democracia. El tesoro energético del ciudadano ateniense de la época está hecho de energía espiritual que es, a la vez, estética plenitud, elevación moral y estro inteligente. Es ambicioso comerciante, industrial emprendedor, artista humano, científico lleno de curiosidad que se embarca en el bajel de la aventura, braceando hacia avante, para contemplar las cosas «de uisu» (θεωρίας ἕνεκα). Lo admiramos en su actividad incansable, en su ingenio y despejo a merced de todas las brisas intelectuales cuando las adorna el garbo o el remusguillo de la novedad, en su generosidad superlativa, en su zumba repentona de repentes donosos con aquel «ángel» que los griegos llamaban «gracia» ateniense, en su ardentía temperamental. Los atenienses tenían excelencia en todas esas cosas... Pero también lo vemos en sus torpezas crónicas, algunas de las

[78] Cf. K. Reinhardt, *o. c.*, 264.

cuales el propio poeta las designa como vicios típicos atenienses: que son testarudos (*Pax* 607), que se despepitan por las novedades (*Eccl.* 219 y ss., 586 y ss.), que todo lo elogian (*Ach.* 370 y ss., 634 y ss., *Equ.* 1115 y ss.), que son unos frescos (*Nub.* 1176) y unos quisquiveleidosos de juicio a veces precipitado, tornadizo a veces (ταχύβουλοι, μετάβουλοι)[79], etc. Lo reconocemos cuando, en infantil vaniloquio, habla de sí propio llenándosele la boca de un cierto narcisismo, ligeramente cantonal. Lo reconocemos en sus sacudidas neuróticas, galvánicas, propias de una raza paroxista y, en ocasiones, histérica. Lo reconocemos cuando de sus propios defectos echa la culpa nominativamente a alguien, para morderle los zancajos y poder hablar mal de él en la carava, que es su ocupación predilecta; cuando sestea en el ocio y se tumba a la bartola, apenas se ha deshecho en la atmósfera la amenaza de peligro; cuando se entrega al juego cazurro con astucias de raposa y al conservadurismo rural de aquella otra Atenas latente, profundamente agarrada al terruño... Le oímos hablar, cuando se expresa con lengua magra, acerada y urgentísima, como la del buen histórico Tucídides, y cuando se expresa con facundia mazorral o con verba linfática y pingüe, barroca y lentísima, pero siempre ópima en la invención de insultos... Sí, no hay duda, es el ciudadano ateniense aldeano o pequeñoburgués, el elemento humano y clase actuante que (en algo para bien, en algo para mal) prevalecía en la democracia ateniense y que, gracias a una constitución peculiar, era el auténtico soberano del Imperio de Atenas, orgulloso de serlo y creyéndose digno de todas las coronas.

Pues bien, cuando esas cualidades del hombre de Atenas se reproducen en el tipo universal de persona cómica popular (Arlequín o Jean Potage), elevándose al plano de la fábula (entre los griegos, al plano de lo mítico-heroico), surge el protagonista típico de una comedia aristofánica. Lo real y lo fantástico se mancomunan en el ciudadano ateniense pequeñoburgués (la palabra no trinca demasiado bien la idea), visto bajo un ángulo cómico, y nace una criatura muy de ficción y muy de realidad.

No es, pues, el héroe aristofanesco una persona cómica popular genérica como Arlequín y Polichinela, Pierrot y Colombina, Hanswurst y Pickelhering, Jack Pudding y Maccaroni o como el «gracioso» o el

[79] *Ach.* 603 y ss., *Eccl.* 797 y ss., 812 y ss. y *schol. Eccl.* 473.

«bobo» de nuestro teatro clásico [80]. Sería error grave [81] ver en estos personajes simples figuras cómicas: «alazon doctus», «alazon miles», «parasitus», «senex» o «uetula». Aunque, naturalmente, el héroe aristofanesco también es eso y puede que, por necesidades escénicas y por la capacidad de bobería que la farsa requiere, aparte de por razones de tradición, se rebaje al nivel del βωμολόχος [82], del gaznápiro y tonto de capirote, amenizando la falsa con patochadas risibles de mentecato y tonto de babero, confirmándose de papanatas y sentando plaza de estúpido sobre toda ponderación. Sus gracias y jijidos son, entonces, los típicos de las burlas megáricas (Μεγαρικὰ σκώμματα; cf. *Pax* 739 y ss.), o sea, las payasadas, astracanadas y baladronadas de las personas cómicas de la «commedia dell'arte all'improviso» o de nuestros bobos y graciosos en los pasos de risa y en los pasillos cómicos de los entremeses «ya de negra y de rufián, ya de bobo o de vizcaíno».

Ni persona cómica genérica, ni tampoco retrato realista. Por vía de paréntesis me viene a la memoria un paralelo quizás no destituido de valor. Pienso en el pícaro de nuestra novela del XVI y XVII. El pícaro, que fue encumbrado por las obras maestras del género desde los abismos humanos de la sociedad, en los que vivía, a la plena luz del favor literario, encarnó en su día la hechura literaria de una nueva posición realista ante lo humano [83]. Es una mezcla de criado, ladronzuelo y vagabundo, que vaga el mundo espoleado por el hambre, estimulado por necesidades materiales inmediatas. Protagoniza mil andanzas bribiáticas y embaimientos. Por ser criado va pasando de amo en amo (el clérigo pitancero, el fraile buldero o mundano, el lonjista, el capitán, el valentón de espátula y gregüesco, el caballero de industria, el magistrado, la dama). Por medio de este recurso técnico el mozo de muchos amos nos presenta, con cada nuevo

[80] Cf. en general A. Nicoll, *The World of Harlequin*, Cambridge, 1963.

[81] En esta interpretación, que reputamos por desafortunada, incurre W. Süss en *o. c.* en nuestra nota 41.

[82] Cf. W. Süss, «Zur Komposition der altattischen Komödie», *Rhein. Mus.* LXIII 1908, 12 y ss.; A. W. Pickard-Cambridge, *o. c.*, 174 y ss.; Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes* 124 y ss.

[83] Repito, con la mayor economía de palabras, conceptos generalizados entre todos los que han meneado la pluma en este asunto. Una colección de estudios sobre el tema puede verse en el vol. col. editado por H. Heidenreich, *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*, Darmstadt, 1969, con bibliografía muy completa colegida por el editor y cerrada en 1967.

señor, nuevos ambientes sociales. En su preceptuario está, primero que todo, no adaptarse al trabajo regular: es un fugitivo de todas las costumbres, aquejado de nomadismo y «Wanderlust». Lazarillo o Guzmanillo tienen una mirada insolente, socarrona y maligna, un corazón árido y seco de ternura. El pícaro mira a la sociedad de abajo a arriba, ridículamente escorzada, dando a su deformidad proporciones aterradoras. El conjunto dominante de nociones morales y convenciones, las categorías sociales, los ministerios y oficios se van desmoronando ante la mirada insolente. Introduciéndose en los diferentes oficios, sus pupilas copian la realidad sin olvidar un pelo, un lunar minúsculo con tal de que sea repulsivo. Las lacras, gangrenas y horrideces se patentizan asquerosas, de donde se saca que todo era bambolla, farsa y feria de vanidades. Es el del pícaro un realismo corrosivo, realismo, sea; pero en el sentido menos grato de la palabra. Su risa es una risa amarga; y si dijéremos que más que un héroe, el pícaro es un antihéroe, no erraremos en ello, pues viene a ser él la contradicción deliberada y la negación sistemática de todos y cada uno de los rasgos característicos del héroe clásico, sin lontananzas ideales, ni aspiración a cosas mejores y optimidades. El héroe y el pícaro, héroe revesado, se contraponen ejemplarmente. El pícaro y sus picardías son individuo y realidad en su sentido más abyecto, sórdido y desdichado. La crítica y flagelación de las costumbres vigentes en nuestra novela apicarada es humorismo amargo con la comedia de la vida. Pues bien, en su actitud frente a la sociedad, en su antiheroísmo y en su realismo el pícaro es justamente lo que no ha sido nunca el héroe cómico aristofánico. Ni retrato realista individual ni tampoco tipo y fantasía, como el héroe cómico popular de la arlequinada, ni tampoco realidad humana típica (el mentiroso, el camastrón, el avaro, el misántropo), como en la Comedia Nueva y sus renuevos modernos. Nada de eso es el héroe cómico aristofánico que desde la realidad se alza a la fantasía para rehabilitar luego la realidad política del día. En él se dan un abrazo momentáneo, en la tregua de Dios que el corazón de un genio les ofrece, el mundo gravitante de la realidad y el ingrávido de la fantasía, el ciudadano ateniense del día y la persona cómica popular de toda la vida.

¿Cuánta diversidad vemos de máscaras singulares en la galería de estas comedias? Grande es, en efecto, la multiplicidad de las máscaras, la riqueza de los motivos particulares; pero la variedad no

dejará de ser adjetiva, lo sustancial es otra cosa. Adarme más o adarme menos, el héroe cómico es el mismo y siempre bien asidero bajo la diversidad de máscaras cambiantes, apariencias varias de una misma realidad profunda. Entran en fila el hombre y la mujer que, como ciudadana, endereza la vida de la ciudad y la política valetudinaria de los varones. También, el dios que baja al reino de las sombras (como Heracles, Orfeo o Teseo) para obtener de su majestad «in inferis» el rescate de su poeta predilecto. Pero bajo la máscara del dios del teatro, que da al viento sus apasionamientos pueriles o sus juicios maduros, se incluye el tipo de la persona cómica, Capitano Spavento y Capitán Araña que, al primer amago de peligro, se acoquina y huye más corrido que una mona. Ello es perceptible en la situación bufa, en el tono desaforado y estruendoso, como de letras todas mayúsculas, en las cuchufletas y retoques de brocha gorda. Pero —también aquí hay pero— en el Dioniso de *Las ranas* está, además, latente, más o menos arrebozado y siempre dispuesto a hacerse patente el pequeño ciudadano que, con tanta complacencia, traduce, una y otra vez, sus acciones y palabras al mundo pequeñoburgués y que, tan pequeño y tan nada, siente con hiperestesia su dignidad de ciudadano y es tan exquisito en su honrilla de ateniense. Este dios, héroe de la aventura, se parece como un hermano a Diceópolis, Trigeo o Pisetero. Ya sobresale la persona cómica, ya el dios, ya ambos advienen máscara para que destaque el ciudadano. Se comprende, en estas circunstancias, que la crítica vea en Dioniso «una especie de oximoro personificado» [84], de piel tan cambiante y versicolor como un camaleón y que se contradice, al parecer, consigo mismo. Sin hacerse mayor problema de la dificultad, algunos ven en este Dioniso sencillamente al dios [85]. Otros, y son los más a mi cuenta, contemplan en su persona no otra cosa que la figura típica de la arlequinada, en la que se habría especializado el dios del teatro, y recuerdan, verbigracia, el Dionisalejandro de Cratino. Otros, en fin, consideran a Dioniso una «personificación simbólica del público del teatro, con todas sus cómicas debilidades grandes y pequeñas» [86] o,

[84] La expresión es de W. B. Stanford, *Aristophanes: The Frogs*, Londres, 1968², XXIX.

[85] Así, para G. Kaibel art., «Aristophanes», en Pauly *R.E.* 2 (1895), col. 981.

[86] W. Jaeger, *Paideia* 341.

más en concreto, se refieren [87] a la juventud degenerada para la guerra y despepitada por Eurípides, al gusto teatral depravado. Unos y otros se acuestan a una opinión simplista y poco satisfactoria, creo sin escrupulizar demasiado. Otro ejemplo. En *Los acarneos* en la figura de Diceópolis se desdobla resaltantemente, como se dice y es lo seguro, la ciudadanía clarividente y honrada, capaz de despertar la simpatía de muchos espíritus francos y graves. Es, por las razones vistas, la pieza que se llega más al tipo de comedia ciudadana. Mas, en hecho de verdad, el protagonista es, todo a la vez, el bufón que, delante del valentón vocinglero, da la impresión de susto y, como si estuviera delante del sacamantecas, finge ser criatura de breve ánimo y corazón encogido, simula azoramiento súbito, exultándolo con espeluznos y pataratas de espanto, y se desgañita y descompone en grandes gritos de precaución, corriendo a todo correr. Vomita necedades, con gestos excesivos, para que el vulgacho goce y el corro de bausanes ría sonoro, aniñado ante la pantomima de títeres y retablo de fantoches y muñecos rellenos de estopa y aserrín: en efecto, el coranvobis es de gran guiñol.

Ocurre lo propio en todas las comedias, que el protagonista es, dondequiera, persona cómica y ateniense real en unidad. Es preciso acudir al reparo que algunos tendrán, imaginándole un tanto descosido e incoherente. No hay tal. Es obra de totalidad y no cual imagen rota en dos pedazos, como vista en un espejo de mal azogue. ¿Qué es, en el protagonista, lo típico, la arlequinada? ¿Dónde la payasada hace tránsito a la caricatura política ateniense y el protagonista adviene portavoz de los disparos críticos de Aristófanes, de las burlas y las veras con las que el poeta no acaso mortifica a sus convillanos, para rehacerlos conforme a norma más generosa y perfecta, después de haberlos deformado como en un espejo grotesco de barraca de feria? No siempre es fácil decidirlo y se podrá porfiar el hasta donde llega lo uno y donde comienza lo otro. Escenas de la más alta actualidad (como cuando el poeta siente las grandes penas generales y percibimos en su voz de grave registro el timbre, que no cabe falsificar, de las entrañas que vibran desgarrándose) no sólo es que, a pocos versos, cátate ya que desarrugan y trasmutan en arlequinada, sino que son, todo a la vez, bufonada típica y chacota

[87] Así Verrall, Stallbaum y otros: cf. I. Bruns, *o. c.*, 177 y ss.

de cristobalón que tiene visos guiñolescos; y viceversa, estamos riéndonos con la geta del bufón, ribereño quizás del pelele, espantajo o marimanta, tomándolo a vaya y burla, y de pronto paramos atentas mientes en que el poeta está dando a la bufonada proporciones cívicas y patrióticas. La política recobra su presión y aparece en el primer plano de las preocupaciones, como contrapunto de la risa.

8. LA SERIEDAD DEL JUEGO

La seriedad del escritor reside en lo que dice, no en el gesto con que lo dice, no la cotizamos por los pujos gravedosos y estólidas formas de seriedad con que lo dice, por la seriedad asinina con que lo dice. Las cosas más serias pueden decirse como en broma, acaso deben decirse como en broma: tal es, al menos, la típica concepción helénica del juego serio y de la seriedad del juego, la singular síntesis griega del σπουδογέλοιον [88] o jocoserio. El éxito del poeta cómico consiste en acertar a unir la burla y la seriedad (*Ran.* 389-90 πολλὰ μὲν γέλοι' ἀμ' εἰπεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα), el chiste y la gravedad, la cabriola y la profundidad.

La seriedad de la comedia aristofánica la pone la voz del propio poeta por debajo de los chistes y burlas que son propios del género. Oímos su voz en la de su «alter ego», el personaje cómico que habla como ciudadano. A veces se percibe tan claramente que se ha llegado a pensar que el poeta en persona representó el papel de Diceópolis en *Los acarneos* [89]. Seguramente no hubo tal; pero, en cualquier comedia, hay momentos en que «por detrás de los personajes aristofanescos, a los que la perspectiva cómica da una levedad fantasmática e irreal, permanece y vive, solo, el hombre Aristófanes», como alguien ha escrito [90] y no tengo ni un acento que corregir en ello. El son de buena ley de sus carcajadas se oye en las conglomeraciones del teatro, que para los atenienses era verdadero suelo de convivencia social, unificación maravillosa de la vida colectiva; pero también se

[88] Cf. L. Giangrande, *The use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, La Haya-París, 1972.

[89] Cf. C. Bailey en *Greek Poetry and Life. Essays presented to G. Murray*, Oxford, 1936, 231 y ss.

[90] R. Cantarella, *Aristofane: Le Commedie* II, Milán, 1953, 17. Conformes, de toda conformidad.

oyen sus gritos de alarma y de dolor, de vergüenza e iracundia. Y esto desde un principio, cuando aún no era el poeta un mozo veintiañero y ya llevaba al hombro el lanzón de su entusiasmo. Se presentaba a cuerpo limpio, sin amparos, embozos ni apoyos adjuntos. Defendía como un jabato una causa pacífica, a cuyo servicio ofrecía la doncellez de su palabra literaria. Intentaba, con grandes posibilidades de fracaso sin duda, que sus conciudadanos dieran fin a la guerra, aniquilando las causas que le dieron principio. Pretendía que vieran valientemente las cosas claras y, a la vista de ellas, meditaran su curación. A esta aventura (*Ach.* 500 τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῳδία) ligó desde mozo su existencia personal, pues el propósito que movía su primera comedia, siguió moviendo su escritura sucesiva, mientras fue el poeta empujando el volumen de su vida, hasta el desastre final de Atenas.

La voz del poeta se iba ganando un puesto de respeto entre los atenienses riendo, como corresponde al caso; aunque, con harta frecuencia, el pueblo se llamó andana ante sus consejos o críticas. El mal trato de los aliados de la Liga prosiguió, pese a *Los babilonios.* Pese al éxito teatral ruidoso de *Los caballeros,* Cleón siguió en el poder. Pese a *Las avispas,* prosiguieron los abusos de la inflación judicial. Eurípides se convirtió en el trágico del futuro, pese a *Las ranas...* Aristófanes hubo de revalidar, de reganarse esa autoridad siempre de nuevo acometiendo, con tanta energía como buen humor, la guerra incesante contra una guerra siempre imperfecta y presentando, con dones de gracia cordial y comunicativo fervor, una política de higiene y profilaxis contra otros abusos. Luchaba con las únicas armas del escritor, las flechas de Apolo y la lanza de Atenea, y con el auxilio, siempre ambiguo, de la risa («sanctissimus, gratissimus deus risus»). Ante cada caso vienen sus comedias con el botiquín de urgencia bajo el brazo, en forma de nuevas ficciones cómicas (*Nub.* 547 ἀεὶ καινὰς ἰδέας εἰσφέρων): aprontan críticas, despiertan los nervios públicos, inyectando en el aparato nervioso de una generación unas cuantas convicciones básicas, aguijan y sensibilizan a sus paisanos, fustigan sus pecados de omisión y sus demoras ahorcando días hasta que llegue el de las calendas griegas, movilizan ideas que parecían yacer sin piernas ni brazos y siempre, como es su obligación, hacen reír. La comedia cumple con su oficio de hacer cosquillas («delectare») y de zurrar («prodesse»). Nadie ha tenido la lengua

más libre que Aristófanes para la censura, para llamar y golpear a la conciencia de sus espectadores. Hizo cuando pudo, aun cuando pudo muy poco, para evitar tener la razón; pero los acontecimientos se la dieron, en cuanto es posible a un pobre humano tener la razón en estas cosas.

Aristófanes y la política. Tócase en este punto, una vez más, el inconveniente de acercar demasiado estos temas a nuestro propio mundo de preferencias y desaficiones que, en materia política, fácilmente se convierten en enojos apasionados. Yo, y ustedes me perdonen, soy muy defectuosamente amigo de tales enfrontes de la política de Aristófanes desde las ideas y convicciones del aristocratismo prusiano, la Inglaterra victoriana, el pacifismo en la manera de una Sociedad de Naciones, el parlamentarismo o el socialismo de nuestros días. La imprecisión, la vacuidad, la falsificación alícuota de la historia entran, en grande escala, en esas apreciaciones que son intelectualmente una indecencia, pase la palabra un poco gruesa [91].

Gente de progreso y gente de tradición y de temple anticuario enfeudan al poeta a su grupo o clase. No quiero hablar aquí de la imagen de Aristófanes que nos sirven ciertos historiadores marxistas alistándole, o poco menos, a su cofradía y que aceptan no sé bien por qué, sí lo sé, algunos críticos entre nosotros. En cambio, el Sr. X, crítico liberal y progresista, demuestra a quien le quiere oír que Aristófanes fue un poeta de aspiraciones retrógadas, ética y políticamente hablando, un recalcitrante de las derechas, un receloso de toda labor intelectiva, un reaccionario contra las ideas subversivas en particular y contra todas las ideas en general, un terco particularista alistado bajo la idea pequeña del casticismo incapaz de entender una alta política lanzada hacia el futuro, un energúmeno que se llevaba de los personalismos en sustancias políticas; y, además de todo eso, un mal hombre. El tropel de tantos tópicos de nuestro

91 Una doxografía sobre el tema hasta 1940 puede verse en J. Schmidt, *o. c.*, 6-21, a la que se añadirá la literatura reseñada por K. J. Dover en *Lustrum* II 1957, 69-70: igual la una como la otra son susceptibles de ampliación. Sin más excepciones que las excepciones documenta dicha bibliografía los inconvenientes de la utilización harto cruda de las propias ideas políticas de sus autores o de sus convicciones teórico-políticas, llámense sociología marxista o economía al gusto manchesteriano o en fin siguiendo el gusto del día, todo lo cual conduce a ideas inexactas sugeridas por la lucha y para la lucha. Aquí podría aducir en prueba de ello una serie de testimonios; pero no es ahora la oportunidad.

tiempo, cualquiera que sea su mano, izquierda o derecha, nos hace un rumor desplaciente, nos desabre. También desde la mano derecha de la crítica, ¡tenemos que leer cada cosa escrita tomando de la aljaba conservadora cualquier lugar común falso!

En fin, yo no pretendo etiquetar afiliaciones, ni discutir caprichosas solidaridades políticas que cada cual desea establecer, abusando de quiebros anfibológicos. Tampoco pretendo juzgar actitudes políticas de nuestro poeta, pues, por lo que toca a las ideas políticas entonces como ahora, cada cual mueve su patriotismo a su manera, y hay quienes aciertan en cada minuto y se equivocan todo el día, y a la inversa («que errar lo menos no importa, si acertó lo principal»): a la hora del juicio, habrá que salvar sus virtudes, aislándolas de sus errores. En todo caso, las críticas contra los hombres no son críticas contra las instituciones que esos hombres representan, acaso indignamente, y los ataques de Aristófanes contra la política y los políticos de su tiempo no significan, como se aparecen a algunos, hostilidad contra la constitución democrática, como no son hostiles a la Iglesia, sino todo lo contrario, las sátiras y parodias medievales: zorras con hábitos de fraile, obispos con alas de murciélago, monjas bailando [92]. Sobre las posiciones políticas de Aristófanes tal vez vayan unas palabras mías otro día, no obstante mi desafección al tema o, mejor quizá, precisamente por mi desafección a tales planteamientos del tema. Hoy he pretendido solamente dar expresión a ciertas ideas sobre la función de la política, la política con mayúscula y de la parcialidad que sea, en la comedia aristofánica, pues me pareció un punto de vista pertinente para el historiador de la literatura señalar cómo, a través de la política, se relacionan allí la realidad y la idealidad del género. Aparte de esto, solamente me voy a permitir dos palabras sobre el sentido de la política de paz de nuestro poeta.

Por definición la comedia es, de esencia, un género pacifista. Anatematiza la guerra, predica la paz incruenta idealizada como placer y τρυφή y abundancia. Por la viudez y la orfandad, por la sangre joven y fresca, por tanto dolor y sufrimiento, por humanitarismo [93] y simpatía con las víctimas de la guerra, niños, mujeres y viejos, la vida libra en la comedia, entre risas, su combate contra la muerte y contra el horror bélico. Aristófanes, cómico de casta viva con

92 Cf. P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Munich, 1963², 43 y ss.
93 Cf. Th. M. de Wit-Tak, *o. c.*, 8-15.

profundas raíces en las emociones étnicas fundamentales, poseía alma cálida y buen sentido para defender esa posición pacifista. Así lo hace en *Los acarneos*, *La paz* y *Lisístrata*, aparte de otras piezas perdidas (Ὀλκάδες, Γεωργοί). Se trata de una política de paz circunscrita, pero clara y de verosímil cumplimiento, que nada tiene que ver con el vaguear de ensueños poéticos en un irenismo universal y ecuménica bienaventuranza. Paz para Atenas, en buenas relaciones con sus aliados, y paz panhelénica, pensada al modo clásico como una resistencia a Oriente, al persa.

Cuando, en los acasos de la guerra, algunos atenienses buscaron la alianza con el persa, mendigando su auxilio equívoco, para Aristófanes debió de ser ése uno de los capítulos más sucios de la sucia historia de aquellos días, algo doloroso y repugnante como para vomitar entera la historia de Atenas. Recuérdese en *Los acarneos* (del año 425) la escena y situación abracadabrante en la Asamblea, cuando se desenmascara a unos traidores puestos de acuerdo con una misión diplomática que traía unos recados de la nación persa. La Corona persa quiso, en efecto, poner su metal en la caldera electoral ateniense; pero aceptar su ayuda sería como bautizar con fuego de deshonor la paz posible para Atenas. El protagonista de *La paz* (del año 421) cierra, sin más cautelas ni contemplaciones, contra el mismísimo Zeus, acusándole de traicionar a los helenos frente a los medos. Además, Trigeo descubre al dios Hermes el complot del Sol y la Luna, dioses bárbaros, contra el Olimpo griego [94]. La unión de todos los griegos contra el persa es también el consejo en *Lisístrata* (del año 411) para la salvación de Grecia (ὅλης τῆς Ἑλλάδος σωτηρ'α: vv. 29 y ss., 41, 525, 554), pues la desunión entre hermanos es desgracia mucho más grave y de mayor arrastre que la más dura guerra contra el bárbaro [95]. Las preocupaciones y anhelos panhelénicos que han cuajado en expresiones pulcras y felices en cierta literatura del tiempo, es decir, la conciencia de pertenecer a una misma raza se impone también en Aristófanes sobre el particularismo ateniense, sobre la patriotería cerril y parcial alentada por ciertos políticos insaciables y, en su caso, sobre un pacifismo de etiqueta que sólo piensa en la paz del adversario.

[94] Sobre toda la escena, una bella página de Aristófanes (de las limpias), cf. W. Horn, *o. c.*, 74-94.

[95] Cf. W. M. Hugill, *Panhellenism in Aristophanes*, Chicago, 1936.

Por otra parte, la paz para Atenas exigía un cambio de conducta respecto a sus confederados de la Liga. Tal era ya el tema de la segunda comedia, no conservada, de Aristófanes, *Los babilonios* (del año 426). La política del látigo para con los coligados (en realidad, vasallos) dejaba la deuda de graves heridas y hondas acritudes. Reducidos al papel de clientela servil y torpe comparsa, vejados y esquilmados, el desencanto iba ganando más corazones entre los aliados, convirtiéndose al fin en descontento de todos los pueblos confederados de Atenas en el continente o en los mil mogotes de las islas egeas. La idea de una Liga férreamente unitaria bajo la hegemonía premiosa de Atenas se hizo realidad cuando Pericles tonitruaba y en la ciudad se vivía un ambiente imperialista y codicioso y cierta filosofía política justificaba, con razonamientos fisiócratas, el poder sin freno de los fuertes, el abuso y ebriedad de la fuerza, pues se puede todo lo que físicamente se puede. Si se hubieran corregido los abusos de poder y se hubiera impuesto la idea de un dualismo federativo integrado por Atenas y otra cuantía de repúblicas griegas, acaso el destino político de Atenas habría sido otro. Si la Liga se hubiera convertido en una auténtica federación entre aliados [96], otro gallo hubiera cantado en Atenas. Pero esto no fue así, esto no fue así. Años después, tarde ya, lo veían los ciegos y lo oían los sordos; pero, entonces, el alcohol nocivo del triunfo y la πλεονεξία obnubilaba la vista y los oídos de los atenienses, sordos para la reforma que los hechos con sus grandes gritos mudos reclamaban. Fue, quizás, la «gran viltă» de la política o impolítica ateniense de esos años. En fin que, en su modestia de literato, Aristófanes combatía por la misma causa en pro de la cual habían luchado Cimón y otros caudillos del antiguo caudillaje contra Pericles, combate que perdieron igualmente.

El poeta cómico, como el payaso del chiste, ha gritado y prevenido tenaz, pertinaz, muchas veces: ¡el circo se incendia! ¡la ciudad se pierde!, mientras la nube encinta del rayo se cernía sobre Atenas; pero ¿quién hace caso de los payasos y de los poetas cómicos? Las cuadernas de la nave del Estado crujen, la obra muerta retiembla, el gobernalle se hace astillas, el capitán desaparece, como si un

[96] Cf. A. Meder, *o. c.*, 84 y ss., 178 y ss., 217 y ss. La situación real al respecto la describe H. Popp, «Zum Verhältnis Athens zu seinen Bündnern im attisch-delischen Seebund», *Historia* XVII 1968, 425-43.

vendaval histórico hiciera trizas la navecilla. A partir de ese momento calló la voz de la comedia política. Tampoco habría tenido sentido seguir dando lanzadas a moro muerto. El error de los atenienses había sido equivocación mayor de lo que es lícito equivocarse.

Aristófanes fracasó, como era de esperar; pero una vida noble no es una vida con buen éxito, sino una vida poblada de honrados intentos.

9. UN NUEVO GÉNERO TEATRAL

Bogamos por uno de los años más tristes de la historia de Atenas, el año de desgracia del 404, abierto a la historia con un lago de sangre. El vencimiento de las armas suele traer aparejados estos días negros. Atenas era una larga ruina, un montón de escombros refulgentes y gloriosos: la ciudad agotada en el físico, desmoralizada la moneda, el poder público hecho cisco, con las ubres secas, sin tesoro, sin ejército, exánime. Son varios años dolorosos de cauterio espiritual y material, sobre un fodo de instituciones en crepúsculo. Verdad es, diremos acudiendo a argumentos de malminorismo, que todavía fueran pensables más crueles destinos. La paz del 404, que aniquiló el poderío político de Atenas, fue una paz increíblemente lene, medida incluso con criterio moderno. Atenas despoblada, empobrecida, desgarrada, parecía recuperarse pronto de la crisis de adversa fortuna. Tras dos años de parálisis electoral y degüello de las libertades en un régimen de secretos y de sombras inquietantes, se resucita la legalidad democrática. Amaina la moda salvaje y vil deporte del asesinato político. Se deja de encarcelar y de ejecutar a inculpables, solamente para desahogar la iracundia, la formidable irritación de un pueblo desesperado. De nuevo abonanza el horizonte para las clases comerciadoras y ricas. De nuevo la ciudad tiene su fiestas y componen, para ellas, los poetas. Donde tantas cosas andan descaecidas y con el humor maltrecho, se purgan los propios malhumores, el torrente de hiel acumulada, con el alcohol del alborozo ficticio. Vuelven a representarse comedias, como si nada hubiera pasado. La conservación es un instinto, el instinto más radical en el hombre.

Además, las cosas parece que van mejorando. Incluso la política exterior obtenía, vistas las circunstancias, ciertos éxitos, así la victoria

de Conón contra la armada espartana en Cnido (agosto del 394) o el éxito de Trasibulo con la flota en el 389. Pero estos almirantes no aseguraban, como antaño, contra el medo las marcas orientales del Imperio ateniense, sino que servían al Persa y los dineros para la flota venían de Persia, que es cuanto hay que decir. También con oro persa se reconstruían, diez años después de la derrota, los Murallones de Atenas. La vergonzosa «paz del Rey» o de Antiálcidas, que ponía su política a remolque de la política persa, la aceptaron los griegos a comienzos del año 386. Aquel fue también el año de la muerte de Aristófanes, probablemente. No pudo, pues, nuestro poeta asistir a otros sucesos de la recuperación política de su ciudad [97], presagiantes de una efímera reconstrucción y reingreso de Atenas en la política y que, acaso, hubieran reavivado su orgullo ciudadano: afianzamiento (y vuelco) de la segunda Liga, eversiones e inversiones de las alianzas, hegemonía política de Tebas sancionada en la batalla de Leuctra (371), que dio la puntilla a Esparta. Las grandes naciones valetudinarias conservan, a veces durante bastantes años, un cierto aire y, como los elefantes después de finar, se mantienen un rato en pie. Las naciones agonizan muchos años, no horas, como los hombres. La agonía de Atenas duró más de media centuria. En el 355 renunciaba a la segunda Liga. En el 338, en el colapso mortal de Queronea, se cerraba el ciclo de su declinación política: allí se anunciaba la aurora de un orden nuevo y de una nueva etapa en la historia del mundo.

La tragedia ateniense, en sus tres eminencias, había ya traspuesto antes de la fecha luctuosa del 404, si bien hubieron los atenienses a algunos otros trágicos de poco pelo. Aristófanes es el único de los grandes espíritus de la literatura dramática en Atenas que ha sobrevivido, aún joven y durante dos décadas, a la catástrofe de su ciudad. Fueron, no se olvide, los años de más agudo traumatismo antes del desenlace del drama de Atenas protagonizado por Filipo. Ingenio viril, en la flor de la edad, Aristófanes no se jubila como autor teatral. Sigue componiendo comedias. Se han salvado dos: *Las asambleístas*, del año 392 y *Pluto*, restauración en el año 388 de una obra añeja, quizás del 408 [98]. Escribió otras tres comedias per-

[97] Cf. sobre todo este período, W. Jaeger, *Demóstenes: la agonía de Grecia*, trad. esp., México, 1945, 9-33 («La recuperación política de Atenas»).

[98] Las razones mayores, en W. Schmid, *o. c.*, 200-201.

didas, de las que casi sólo conservamos los bellos títulos flotantes: *Las cigüeñas* (¿el tema de la piedad filial, tratado al modo de la Comedia nueva?) y dos parodias mitológicas *Eolosicon* (otra restauración) y *Cócalo.*

¿Por qué estas comedias son tan distintas de las anteriores? La pregunta es tremenda y titularía un mamotreto, si entráramos en una pequisa a fondo. No es difícil, sin embargo, apuntar las razones mayores que, en parte, atañen a las nuevas condiciones externas y, en parte, en gran parte, al alma misma del poeta. ¡Cuán escasa su producción a lo largo de esta otoñada poco fecunda! Sin duda conservaba el don genial de la burla sazonada con la pimienta del cinismo; pero, en cierto modo, era ya el suyo un viejo corazón, antiguo y memorioso, que bate sólo escarnios y no entusiasmo. El poeta de la alegría no tenía mucho de que alegrarse. Años de experimento cruel parecían haber destruido unos ideales y lo que no arrasaron, si algo de ello sobrequedaba, habíanlo dejado sobre los débiles cimientos de la duda, arrastrando una escéptica inercia. Consecutivamente al desastre era natural que se enfriaran los fervores políticos y se resfriara el entusiasmo por los destinos de Atenas. Las ideas y el estilo de vida comenzaban a ser otros de los que fueran. La comedia de emoción patriótica, capaz también de hacer vendimia de energía y entusiasmo político en sus espectadores, se veía amordazada por bozales legales y, acaso, naufragaba también en el despego público. Llegada, en su sentir, la situación a tal bajeza y menosprecio, no sabemos hasta qué punto el propio poeta perdiera o endebleciera y amortiguara el entusiasmo exigente y purificador del hombre honesto y del poeta capaz de emoción patriótica. ¿Se sentía, en su propia ciudad, un «fuoruscito», un desterrado añoradizo de otros tiempos y desacomodado en el presente? ¿Se acomodó su espíritu, temporizando con el vuelco de tantas cosas amadas? Lo cierto y comprobado es que la Comedia antigua era ya una especie de paraíso perdido y Aristófanes se acogió, como a cuarteles de invierno, a un nuevo género de comedia, de donde era de esperar que dimanara una manera de comedia del porvenir.

Pues por esas razones y otras no menos atendibles y que miran al tiempo actual y a las nuevas condiciones del género teatral, tanto se muda la comedia que ya no es la misma, sino un género literario nuevo que fuera inocencia insigne confundir con la comedia anterior.

Los manuales de historia literaria reconocen que, al menos con *Pluto*, se impuso ya la llamada Comedia media, trámite intermediario en la historia del género que se conviene en prolongar hasta el año 320, cuando Menandro comenzó a producir. Son ochenta años de curso vital y más de medio centenar de nombres de poetas; pero sus obras se han perdido, salvo fragmentos miserables. En tales circunstancias no será necesario emplear muchas palabras para encarecer la importancia del testimonio de *Las asambleístas* y *Pluto*, las dos comedias aristofanescas a las que debemos atenernos para juzgar de toda esa etapa en la historia de la comedia, que desembocaría finalmente en la Comedia nueva en la manera de Menandro, Filemón o Dífilo.

Ahora bien, antes de entrar a hablar de esas dos comedias, creo que debo anteponer aquí, como telón de fondo, una caracterización sumaria de la Comedia nueva, cuyo nacimiento explican y cuyos rasgos distintivos, en parte, preludian entrambas piezas aristofánicas. Porque si entre *Las ranas* (la última de las comedias de antes del 404) y cualquiera de las comedias aristofánicas anteriores no va el canto de un duro, en cambio entre *Las ranas* y *Pluto* hay toda una época y una revolución: en algún aspecto, los diecisiete años que median entre ambas comedias significan más en la evolución de este género literario que los veintitantos siglos de su historia subsecuente.

Dentro de la simplificación de las cuestiones a que obliga la cortesía con el lector y reduciéndome a lo esencial y más cuantioso, habré de comenzar afirmando (con una insistencia incompatible, quizás, con la buena literatura) que la aparición de la Comedia nueva no sólo significó un voluminoso acontecimiento literario, sino el nacimiento de una nueva especie literaria, pues la dicha comedia apenas tiene con la antigua un leve tacto de codos. Los más de los críticos consideran archievidente que la pretendida sinonimia entre una y otra comedia es francamente errónea. No se trata de diferencia de calidad literaria, pues, en tal respecto, podemos preferir la una o la otra manera. Lo que negamos, yo por mí lo niego, es que se trate de un mismo género literario. Es algo perfectamente inédito y casi sin semblanza alguna con lo pretérito, con la agresiva concretez de las acciones en la Comedia antigua, con la insolencia biológica y la crasa corpulencia de sus personajes y pasiones que desafían la medida, con sus obscenidades, turpiloquios y burlas personales, con

sus acciones inverosímiles e innecesarias; sobre todo, con la expresión inmediata de una realidad política ciudadana y con la brillante fantasmagoría de su idealidad. Ello me parece incontrovertible; no obstante estoy a disposición de los que quieran controvertirlo, para discutir cuanto mis opositores contraopinasen y para reconocer, si es caso, mi error con letras mayúsculas. Entretanto, reitero con toda llaneza mi afirmación de arriba, que, con la Comedia nueva, nace, en la historia de las especies literarias, una nueva y aún añado que, puestos a buscarle antecedentes, así de carácter formal como de sustancia argumental y de contenido, más los hallaríamos en cierta manera de tragedia, la euripidea de intriga, que en la comedia antigua.

Estas «comedias nuevas», que hoy conocemos bastante mejor que hace unos años, no son todas ellas obras insignificantes, que sólo tienen el mérito de ser raras, por haber desaparecido durante muchos siglos y habernos remanecido luego, por un dichoso azar, en pedacitos de papiro. Las hay excelentes en su género, al que otorgamos a título debido grandísima importancia; pero, seriamente mirado, venimos al convencimiento de que la comedia nueva es algo no poco diferente de la antigua. Lo que digo no va a humo de pajas, porque no son, por ejemplo, parvas mutaciones las siguientes.

La mezcla entre juego y realidad, que la comedia antigua traía desde el fondo de sus largos años, desaparece. Síguese de aquí que, separada la acción cómica de todo el resto de las acciones humanas por la barrera artificial del teatro, lo que en éste se dice no va directamente con el espectador ni con alma nacida. El juego constante entre lo que sucede en la escena y el papel de los espectadores se desvanece totalmente. Ya no hay apóstrofes, ya no hay parábasis. En la parábasis hablaba el Coro, depuesta la máscara; pero se oía la voz del consueta, quiero decir la voz del poeta. En medio del camino de la comedia el Coro, con planta inmóvil, meditaba sobre la actualidad política y deducía para el público mil quinientas enseñanzas concretísimas (*Ran.* 686-87 χρηστὰ τῇ πόλει ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν[99]). Cara al caso concreto, el poeta exponía al aire libre sus ideas escuetas, tiritando de desnudas, con la emoción que en toda alma noble descargan las horas agudas. Al presente, en cambio, los

[99] Cf. A. Meder, *o. c.*, 6 y ss.

ideales políticos han perdido su prestigio en la comedia, están tomados de orín y no solicitan la convicción ni el entusiasmo. Las nuevas condiciones de la vida política y las bardas legales y censura de la libertad de palabra promueven la caída de la parábasis y del ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν que, además, dada la atonía política prevaleciente, habrían equivalido a dar puñadas al mar o mordiscos al aire. La comedia nueva es más astringente que el tanino en materia política. Por otra parte, la original inspiración religiosa de la comedia se ha evaporado por completo. El carácter festival, lo sacro, la significación trascendente que se buscaba en el aquí y el ahora, ya no existen. Desaparecen los dioses, los himnos cultuales y las danzas que pregonaban la progenie litúrgica de la comedia y que tanto impresionaban a los espectadores como miembros de la comunidad en fiesta, o sea, que desaparecen los coros. Su defunción fue natural y no forzada por la crisis económica y falta de fondos [100], que dieran al traste con el mecenismo de los ciudadanos ricos que oficiaban de coregos y a cuya costa vivían los coros. Los temas civiles y patrióticos y la atmósfera religiosa habían sido los sentimientos motores y «ultima ratio» de la comedia en cuanto liturgia social y protocolo cívico. Ahí es nada, ahora lo político y lo religioso (*nota bene*, de entrambos chupaba ella todo su jugo) son desalojados del favor de la comedia. De esa laicización y de ausentación tan radical de la política surten otras varias diferencias.

Perdida su atmósfera política, lo político y lo moral (que empiezan a ser dos simples distintos) se orientan ahora hacia lo general, hacia el síntoma humano, que contempla la mirada del poeta sin exaltaciones, sin fuego, sin entusiasmo. El juego escénico se hace autónomo, con todas las secuelas que comporta dicho autonomismo; por ejemplo, debido a la ausencia de crítica y burla política, la comedia se hace «anodina», esto es, sin dolor, como ya la definía Aristóteles [101]: αἶσχος ἀνώδυνον, ἄνευ ὀδύνης. (Pero, como se supone, la «anodinidad» tiende a anodinidad y grisura.)

[100] La hipótesis contraria no parece suficiente ni necesaria: particulariza esto más K. J. Maidment, «The later comic Chorus», *Class. Quart.* XXIX 1935, 1-24.

[101] Aristóteles, *Poet.* 1449 *a* 32. Entenderáse, después de lo que llevamos dicho, que la Comedia Nueva está más de acuerdo que la Antigua con las ideas de Aristóteles sobre el género como, justo en esto, tiene buen cuidado de advertir A. Plebe, *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Turín, 1952.

Perdida su atmósfera religiosa, la mística dionisíaca, no hay tampoco en la nueva comedia aquella naturalidad en el tratamiento de los «sexualia» y «naturalia non turpia» [102], porque se lo impiden sus principios y la natural limitación. La comedia antigua era una red de mallas muy anchas, dentro de las cuales el poeta se permitía todos los abusos de confianza con el vocabulario sexual y natural. Verdeguean allí toda suerte de palabras recias de prosodia bronca y expresiva, licencia demasiadamente muy lúbrica que se acentúa más con el contraste de la forma percatada y meticulosa, pues Aristófanes es un guardador puntilloso de la forma, un versificador pulcro, hábil, fino de oído y ligero de mano, diestro en sacar jugo de poesía al giro más llano, a la palabra más vulgar. Reina allí completa libertad para el comercio sexual ilegal y de contrabando, sin la patente del matrimonio. La proscripción, en la nueva comedia, de tales licencias abortaba necesariamente el alumbramiento del arte de la comedia antigua, que mal se acuerda con la pudicicia de la nueva sociedad, con los remilgos y miramientos de la nueva buena educación, con los gustos de unos poetas razonablemente instruidos en filosofía con Epicuro, Aristóteles y Demetrio de Falero, gentes todas de buena compañía. Acaso, y con toda seguridad, se tuvo entonces a Aristófanes [103] como a inteligencia privilegiada; pero que había dado un espectáculo deplorable, al sacrificarse de tal modo en aras del mal gusto ajeno, el de las almas poco delicadas y personas inconvenientes y mal educadas, cayendo en la tentación de complacer barateramente al vulgo necio («his plebecula gaudet»). Se olvidaba que lo sexual y escatológico (que se cisca en lo más barrido) era, en la comedia antigua, una nota sacramental y regla de etiqueta indeficiente de la ruda liturgia primitiva y que las palabras en cuestión fueron en su suelo religioso, palabras vivas, recién arrancadas, con las raíces frescas y húmedas, y no las palabras lupanarias, de vulpejas y rufianes, las palabras sucias y obligadas, con categoría de receta retórica y de manera, que lo han sido después en cierta literatura de estragada sensualidad (y de esto hay ahora mucho).

102 Cf. Aristóteles, *Eth. Nic.* IV 14, p. 1128 *a* 22 y ss. y (sobre la pederastia) Plutarco, *Symp. quaest.* VIII 8, 3 p. 712 *c*. Una σύγκρισις Ἀριστοφάνους καὶ Μενάνδρου se conserva en *mor.* 853 *a* - 854 *d*.

103 Cf. W. Süss, *Aristophanes und die Nachwelt*, Leipzig, 1911, 15 y ss.

Total, que se evacuaba de la comedia lo que fuera nota suya intransferible.

(En resolución, la comedia griega sin atmósfera política y sin atmósfera religiosa, si va a decir la verdad, ¿no se parece a aquel cuchillo sin hoja que no tenía mango?).

A la ingenua desfachatez del «sermo rusticus» se sustituye el sermón urbano, el diálogo en que los locuentes nos dan lecciones de urbanidad. El humor y musa cómicos son ahora finos, espirituales. La risa de la comedia nueva es buen humor, chanza, placer y leticia en la intriga o en el reconocimiento, simpatía con el tipo humano. Dicho sea de paso: como son típicos, casos genéricos, es decir, apuntan a lo que es en nosotros más automático que vivo y libre, nos hacen reír muy generalmente por su *mecanismo*; esta comedia, pero no la antigua, podría constituir una ilustración de la teoría bergsoniana de la risa [104]. Pero ya no es la risa purificadora del animal reidor que descubre su realidad limitada, risa que se eleva hasta el cielo y que es una de la cosas más serias del mundo. Ya no se basa en el contraste con lo que el juicio del público tenía que dar por naturalmente supuesto, así en las creencias religiosas como en las convicciones políticas y morales.

El instinto afrodítico (distinto de la pornografía o de la delectación voluptuosa o, si lo preferís, lujuriosa color verde rabioso, que el verso aristofánico no ha dicho nunca) deja paso, por motivos de buen gusto, a un amor cada vez más purgado de carnaza y a las trabacuentas y líos amorosos, junto con los reconocimientos. Por ejemplo, una joven cae en amor con un muchacho amable y bien hallado, de trato fino, que al fin le ofrece su corazón y tierras ricas y senaras. Otras veces, a una mozuela pavisosa y mosquita muerta, que cayó en los brazos de un novio golfo y simpatiquillo que tenía y de ahí le vino un hijo, se le resuelven las cuitas amorosas mediante el efecto, que quizá se nos antoja defecto, de una anagnórisis o reconocimiento. Es ya vulgar esto de que la que parecía hospiciana resulte haber nacido en nobles pañales y que, por cuestión de un amuleto o talismán para precaver el aojamiento o de un bucle o lunarcillo, un padre dineroso acabe reconociéndola al grito de ¡chiquirritina de su papá!, al tiempo que la abraza en el pecho y la apellida orgullo de su paternidad. Natural-

104 Idea que se me atraviesa por delante, porque suele olvidarse, o preterirse, distinción tan radical.

mente el pollastre tarambana resulta siempre tener bonísimos sentimientos y se une en matrimonio a la joven rica por su casa. Todo a cual más ingenuo, ¡Dios se lo bendiga! O bien la fábula se refiere a un esposo en estado de excedencia que, al regresar de un largo viaje, tropieza con prole en la cual él no ha colaborado: lo que, en la vida natural, fuera tragedia, resulta comedia en la vida civilizada.

Aunque el color sea monótono, estos autores son dignos de alabanza por el dibujo mañoso de los tipos (el joven pintamonas y currutaco o el gurrumino o el vástago desvariado, el viejo cascarrabias, el esclavo listillo y redicho, la hetera, el sollastre) que representan un vicio del ánimo o perversión del afecto, pintando el vicio desencarnado del vicioso singular. Introducen en la comedia un rudimento de caracteres típicos que, «si parua licet componere magnis», barrunta de lejos lo que, andando el tiempo, ha de ser el estudio psicológico de los tipos humanos que incorporan algo común a todos los hombres en todos los países, característico, como se sabe, de la comedia en la manera de Molière. Por lo que mira a la acción, ¿cómo encarecer bastantemente la conducta tan suspensiva de la misma, su zigzag caprichoso y desorientador? La madeja en que tales personajes se enredan es, a veces, de oro y el primer acto es, una que otra vez, una perla, y de fino oriente; mas que también haya actos mortales en los que el interés, si no zozobra, por lo menos corre borrasca. Incluso al final de la pieza, irritada nuestra fantasía por el interés del cuento, seguimos preguntando: ¿y qué más?, y eso que la escena abre con un prologuillo o introito que lo aclara todo, donde el autor explica al público que aquél es gallo, como dice el epigrama. En este punto de la unidad y conducta de la acción, mucho progresa la nueva comedia con respecto a la antigua, cuya acción es siempre algo rota y descosida, deslavazada, deshilvanada. Ésta no fue allí nunca completa desde un punto de vista puramente teatral, por no hablar otra vez de los personajes, cuya funcionalidad, en dependencia de la situación o del momento de la acción, origina sus reconocidas «incongruencias» [105]. Los diferentes elementos y estructuras del viejo rito cómico mal podían coordinarse perfectamente

[105] Cf. W. Süss, «Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes», *Rhein. Mus.* CXVII 1954, 115-59, 229-54 y 289-316; y D. N. Rudall, *The function of inconsistency in the plays of Aristophanes*, Dis. Cornell Univ. (Ithaca N. Y.), 1968, s. t. 46-83.

en una acción dramática absolutamente coherente y sostenida, no sólo por impericia, sino por la sencilla razón de que el eclipse de la acción, la ruptura de la ilusión escénica era allí esencial y hasta típica de enteros elementos composicionales: la unidad artística estaba, con todo, asegurada, sí, en el momento de la representación; pero por la unión entre el autor y su público férvido. En este punto la tragedia ha colonizado y anexionado la provincia del arte cómica y en la comedia nueva, sucesión de la tragedia en esto, tropezamos una manera de teatro de acción simple y coherente en sus elementos discursivos y en los transitivos e intermedios, todo lo cual cuaja en las naturales renovaciones de técnica y modo. Puntualizar la influencia de la tragedia de intriga sobre esta comedia de enredo sería hablar de lo excusado.

El desarrollo de la intriga, el movimiento de los afectos o la motivación de las acciones, la lección moral de la obra y su desenlace de comedia blanca patentizan inconcusamente finura, levidad y buen gusto que nos causan honesto placer. En todo, hasta en lo mínimo, se puede llegar al máximo y, por cierto, la Comedia nueva tiene sus dimensiones de grandeza, junto a las de medianía y menudencia; aunque, en general, a las sublimidades y espontaneidad del genio sucede el mediocre «savoir faire» que vence casi siempre en el desempeño, pero vence con esfuerzo que se adivina entre líneas, y que merece el elogio de toda una retahila de adjetivos ligeramente grises.

10. EL ÚLTIMO ARISTÓFANES

No he intentado arriba, ni era posible en estas páginas, sino, y nada más, que dibujar en su más elemental diseño algunas de las facciones decisivas de la Comedia nueva tan trocada en su modo de ser con respecto a la antigua, que vino a ser, en sus nueve décimas partes, cosa diversa de ella y, vamos claro, que está aparentada con la tragedia de intriga tanto o más —sí, o más— que con la comedia antigua. Mi intención no iba más allá de adelantar el último resultado de una evolución, en cuyo arranque y principio estamos interesados. Retrocedo ahora al punto de partida de esta disgresión.

Al hilo de este estudio, he trabajado fatigosamente por poner en claro que la esencia de la comedia aristofánica anterior al año 404

es la política. Añado, otra vez, que tomando la política no en un sentido superficial, como se ve todos los días que la interpretan los autores de ciertos bellos ensayos sobre la política en Aristófanes, en donde de todo se habla menos de la dimensión profunda de la política en sus comedias. Estos críticos de suprema calidad personal, y muy señores míos de toda mi consideración, entienden que la comedia de Aristófanes es política porque se refiere a tal o cual cuestión de la política de aquellos días, influida de la ocasión y prisionera de la oportunidad y, además, poniéndose al servicio y domesticidad de angostos programas de angostísimas perspectivas, tocante a los cuales programas tales autores demuestran, o poco menos, lo que a ellos se les ha puesto en la cabeza tendenciosamente demostrar. No digo yo que no haya política de ésa en Aristófanes, lo que digo es que, a mi entender (quizás estoy equivocado), ese aspecto de lo político es sólo el telón de boca que nos impide contemplar la verdadera sustancia y miga política de esta comedia, que es política en todo y por todo; pero, primero que todo, por el singular mecanismo de su articulación (entre las otras cosas, en el tema y afabulación, en la acción dramática, en el protagonista), porque lo político es el fundente que compagina, en todos los planos del juego cómico, la realidad cotidiana con la idealidad que envía su espíritu hacia regiones de fantasía. En su doble faz de realidad y fantasía, combinando dos estados aparentemente contradictorios, es política nuestra comedia. Sobre este punto he escrito de largo. Mas sea lo que quiera de esta distinción a que me he aplicado y cualquiera sea la acepción que se dé a la política, los críticos, contestes, califican a esta comedia de política por excelencia. La política es el suelo de este teatro, aquella zona última e indeclinable de su ser. Que esto no se dice por decir, sino que la cosa es de tal modo así, hay una prueba judicial que lo demuestra. Si esta comedia era de todo en todo política, concordada íntimamente con un modo de ser político, el de la Atenas contemporánea de Aristófanes hasta el año 404, de venir el desmedramiento y posterior bancarrota de esa política, tenía que venir «ipso facto» y determinadamente, sobre el horizonte finisecular, la ruina de la comedia. Si esta comedia era esencialmente política, como de veras lo es, en el punto de morir la política, va de suyo que era llegada con forzosidad y de una manera fatal la última hora de la comedia. Puesto que hemos concedido, y así es en efecto, que la

política es el oxígeno que ella respiraba, la caída en cascada y la desaparición de los valores políticos que encarnaba literariamente privaba de atmósfera respirable a esta comedia, que no podía vivir por cuenta propia: «non erat hic locus». Por todas partes venimos a lo mismo y tropezamos con un fúnebre silogismo que nos anuncia la muerte de la ἀρχαία. Como así sucedió, en efecto, que el caimiento político de Atenas arrastró consigo a la comedia política. La relación de efecto a causa es insofisticable y no se nos puede tachar, en este caso, de confundir los efectos con los pretextos, los pretextos con los motivos, los motivos con las causas secundarias y las causas secundarias con las genéricas. La cosa es clara: en la política se esconde la raíz de la desaparición de nuestra comedia por lo mismo que en ella se hinca la raíz de su desarrollo y pasada ventura. Y por lo mismo que mi principal propósito se ha centrado en caracterizar esta manera política de ser, exclusiva de la comedia aristofanesca, me ha parecido que iba bien con el propósito principal comprobar la tesis con la contraprueba obligada, o sea, constatando que, perdida su dimensión política, esa comedia ya fue ida para siempre. Lo que siguió, aunque, aplicando una terminología tergiversada, lo ponemos debajo del mismo nombre de comedia y lo apacentamos en el mismo rebaño literario, ya se ha visto que era otra cosa muy diferente. No confundamos las especies.

Pues bien, volviendo ahora a nuestro pleito, las dos comedias aristofánicas posteriores al año dicho, *Las asambleístas* y *Pluto*, son, para mi gusto, una explicación y un anticipo, respectivamente, de la Comedia nueva [106], quiero decir que, de ambas comedias, la primera en el tiempo, *Las asambleístas* (del año 392), nos aclara las causas de la muerte de la Comedia antigua, como una especie de certificación o partida de defunción de la política ateniense, y la segunda, *Pluto* (del año 388), es como el acta literaria de nacimiento del nuevo género de comedia, ausente ya la política. No discutamos si se trata de un fin o de un comienzo. Estas comedias, explicación de un fin y anticipo de un comienzo, son, a la vez, fin y comienzo: tránsito, interregno, trámite intermediario, comedia «media».

106 Consideraciones de orden general en T. B. L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, 1953, 10 y ss. y H. Flashar, «Zur Eigenart des aristophanischen Spätwerks», *Poetica* I 1967, 154-75.

Para desarrollar nuestra afirmación bastará, creo, en el caso de *Las asambleístas* su somerísima síncrisis con *Lisístrata*: el paralelo parece obligado, por ser ambas las comedias aristofánicas de tema femenino, en las que literariamente se nos descubre la mujer como entidad sociológica [107]. Respecto a *Pluto* tomaremos como término de comparación *Los pájaros* por ser, de las comedias políticas de Aristófanes, la más libre de condicionamientos concretos en lo que al tema concierne. Ahora bien, el carácter político de la comedia aristofánica no solamente se revela en la «idea crítica» y la afabulación del tema cómico; mas también en la figura del protagonista, cuyo dinamismo le viene precisamente de fusionarse en él la fantasía de la persona cómica y la realidad del ciudadano ateniense del día. En este último respecto, que toca al dinamismo del protagonista y a sus secuelas en todos los planos (el estilo incluido), es mi opinión que una confrontación rápida entre *Pluto* y *Los pájaros* puede enseñarnos algo. Remato, pues, con este doble paralelo el curso de mis reflexiones, que ya es tiempo, y pasa de tiempo, de ponerles fin.

En el año 392, probablemente, puso en escena Aristófanes *Las asambleístas*. Pese a la similitud de fabulación o plan y a otras semejanzas estructurales [108], son muy sustanciales las diferencias que se interponen entre las dos comedias de mujeres *Lisístrata* (del año 411) y *Las asambleístas*, y no me refiero ya a la caída de la parábasis o al empobrecimiento extraordinario de los elementos corales o a las novedades escenográficas u otras externidades, sino a una diferencia de tono, más profunda acaso. Con toda su obscenidad de priapeo, *Lisístrata* es, moral y políticamente, tal vez la comedia que «honra más al autor y al hombre» [109]. A lo elevado de su inspiración política corresponden, no por chiripa, la alegría, la franqueza y la simpatía de su desarrollo. Evidentemente Aristófanes luchaba todavía con optimismo por una causa, «la salvación de toda Grecia», que merecía la pena. En *Las asambleístas* todos los elementos de naturalismo sexual y fisiológico, de placer en y por las mujeres, son mantenidos.

107 Cf. O. Seel, *o. c.*, 95.

108 Cf. Th. Gelzer, «Aristophanes», col. 1499-1500. Sobre las imperfecciones de composición o estructura, vid. P. Mazon, *o. c.*, 160 y ss. Un problema dramatúrgico interesante lo constituye la escena con dos casas (cf. Ed. Fraenkel, «Dramaturgical Problems in the Ecclesiazusae», *Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie* I, 469-86; en contra Th. Gelzer, *o. c.*, 1498), como en la comedia menandrea.

109 H. van Daele, *Aristophane III: Les oiseaux-Lysistrata*, París, 1928, 11.

Pero en todos los ingredientes de la pieza, se percibe un descenso cruel de plano. Lo más importante: en cuanto al tono político, es el de la desesperación sin salida. Baste un botón de muestra, que es todo un símbolo: Praxágora se dirige a los espectadores (v. 583 y ss.) con la fórmula ὅτι μὲν χρηστὰ διδάξω πιστεύω, próximamente la entradilla que en otras comedias antecede a los graves consejos del poeta en la parábasis; pero lo que aquí sigue es el programa feminista, tomado a chirigota.

Las mujeres atenienses, soliviantadas por Praxágora, se han conjurado en cabildeos y reuniones misteriosas. En la nocturnidad, disfrazadas de varones, con las túnicas de los maridos y con vellidas barbas, han subido a la colina de Pnice, a la Asamblea, triste espectáculo de una asamblea donde la esperanza de los burgraves de la ciudad no pare sino deseos de munición, beatificando su propia inopia: un tabardo con que repararse del frío y guarecerse de las inclemencias invernales, tener bocado que echarse a la boca, tener los viejos su caja de retiro. Las mujeres, se imponen por el número de sus votos, cosa nada difícil dado en absentismo de los hombres [110]. A cantagallos derriban la constitución vigente y proclaman una república colectivista [111], en la que mandan las mujeres, son comunes los bienes y hay libertad de amar, con la sola restricción de que las más viejas y feas, oliendo a mosto y orujo, tendrán prioridad para hacer el amor con el primer mozo que ronde y le pasee la calle a la novia, cláusula ésta que prepara, al final de la pieza, su escena más riente a cargo del mancebo recuestado por unas estafermos greñudas y espantables [112]. Mientras, entre dos soles, se están decidiendo las cuestiones más agudas y concretas del porvenir ateniense, los maridos duermen a pierna suelta. Al fin despierta Blépiro, el hombre de la protagonista. Todavía somnoliento se echa por encima la túnica cha-

110 Paso clásico de probanza: Aristóteles, *Resp. Ath.* 41, 3.

111 Sobre el debatidísimo problema de las relaciones de esta comedia con Platón y su *República* cf. bibliografía en Th. Gelzer, «Aristophanes», 1503-04, añadiendo R. G. Ussher, *Aristophanes Ecclesiazusae*, Oxford, 1973, XVI-XX. Los puntos de contacto están colegidos, con muy purgada crítica, por J. Adam, *The Republic of Plato* I, Cambridge, 1963², 346 y ss. Sobre las conexiones políticas de esta comedia cf. M. Gigante, «Echi di vita politica nelle Ecclesiazuse di Aristofane», *Dioniso* XXII 1948, 147-51.

112 Precedida la escena de las estantiguas por el dúo de amor o παρακλαυσίθυρον, sobre el cual cf. C. M. Bowra, «A Love-Duet», *Am. Journ. Phil.* LXXIX 1958, 376-91.

farrinada de colorines de su mujer, pues no encuentra otra cosa que ponerse (recuérdese que las mujeres se llevaron los vestidos y los bastones de sus maridos) y no en camarilla excusada, sino cara al público, exonera sus perentorias pesadumbres, despacha, no sin mucho esfuerzo y larguísima tirada de versos, sus urgencias fisiológicas matinales, perdóneseme este asqueroso dato. La escena en cuestión es el «non plus ultra» de la indecencia aristofánica, se ha escrito [113]; pero el simbolismo del aprieto de vientre, con perdón sea dicho, del buen hombre rebasa con mucho la indecencia de la situación impoética en el patinillo callejero, pues pretende simbolizar la situación indecente de la ciudadanía ateniense [114]. Es que tan lejos no se había llegado nunca en la miseria y desbarato de la política ciudadana. Todos y cada uno de los hombres son, en esta comedia, unos mamarrachos, unos villanos, unos calzonazos. Sólo queda, como último experimento, dejar el gobierno de la ciudad a las mujeres, algo que nunca había sucedido en todas las bonanzas y todas las borrascas de la navegación política. El arte, la ciencia, la energía moral fueron siempre en Atenas obra de varón. Ahora gobernarán las mujeres y ¡de qué modo!, pues aquí coloca el poeta, más que con desenfado con alma amarga de humorista, su sátira tragigrotesca de los sueños y utopías comunistas [115] y su fracaso. La sátira del sistema es de un desgarro y originalidad hondos; pero es aún más drástico el simple hecho de que sean las mujeres, perfectamente abacias en la vida pública helénica, las que tengan que gobernar. Éste es ya un propósito grotesco y desdichado, que pone la pingorrota a la falta de sentido y al desbarajuste imperante [116]. Tras eso sólo puede venir el diluvio, diría el viejo corazón de Juan Ateniense: «nulla est redemptio». Pero aquí Juan Ateniense, o sea, el ciudadano honrado, «id est», Cremes se limita a encogerse de hombros fatalísticamente (v. 473 y ss.). En verdad que la antítesis de un Diceópolis es este «ciudadano justo» de *Eccl.* 730 y ss. cuya virtud se evidencia como memez y estulticia de viejo. Todos los planos de la comedia política se someten a un rebajamiento cruel, dan un reflejo distante y nostálgico de algo que es ya concluso pasado. Esta

113 W. Schmid, *o. c.*, 23, nota 2.

114 Cf. K. Reinhardt, *o. c.*, 273, observación fina y penetrante.

115 Cf. E. Barry, *The Ecclesiazusae as a Political Satire*, Dis. Chicago, 1942.

116 Más tarde el motivo de la γυναικοκρατία será explotado por otros poetas cómicos: con tal título compusieron sendas comedias Alexis y Anfis.

comedia es la esquela literaria de defunción de todo un género.

En *Pluto* (del año 388), la última de las comedias conservadas, la política se ha evaporado por completo. No es, en absoluto, de recibo el intento aislado del distinguido filólogo, que ha querido relacionarla con una anécdota tímidamente política [117], es a saber, con los bajos intereses y codicia pecuniaria de ciertos logreros de la guerra que hicieran algún negocio fraudulento. Ausentada la política, se ausentan igualmente rasgos muy característicos de la comedia aristofánica, así formales como de contenido, cuyo resultado es una comedia que, por compulsa con el resto de la producción aristofánica, produce una impresión un si no es azorante. Se debe ello, no más no menos, a que su autor no puede renunciar a lo que ha sido y, sin embargo, experimenta la necesidad de seguir siendo. Me explicaré con mayor claridad. Lo que sí decididamente parece cierto es que *Pluto* no es uno de esos frutos claros y cristalinos del sereno invierno de un artista en los que, por una ley de gracia, se consolida y consagra solemnemente su verdadera manera, según un modo original de ser y sentir. No tuvo Aristofanes esa suerte, pues, hacia los términos de su vida, el género comedia es otro de lo que era antes y las corrientes iban por otro lado. El maestro que se había levantado, no segundo a ningún otro, con el principado de un género artístico tenía que volver a empezar, como obrero de la hora prima, una obra de exploración y laboreo, tenía que hacerse de nuevo y hacer usos nuevos en un arte, que aún no era dueño de sus pies y su camino, y montar otra vez la máquina cómica con otros resortes. Aunque todavía no chocho o caduco, reunía cerca de sesenta años, ya no era joven para hacer estos tránsitos y no está siempre al alcance del hombre el poder de poder ser otra cosa, o el quererlo. Se comprende que *Pluto* produzca en cada buen lector de Aristófanes, en cada lector devoto suyo, una sensación de melancolía, un gesto de vaga tristeza. Es así en sus cualidades renovadoras, aún no cuajadas, como en los casos, y sobre todo en los casos, en que empalma con la tradición. No es obra mediocre o vulgar. Bien entendido: no es obra de senilidad, de impotencia senecta, decaída la mente, declinando la inteligencia en su brío. Ofrece muchos lados interesantes, apenas

[117] Como pretende, a propósito de la mención de Filonides en vv. 173-180, K. Holzinger, *Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes'Plutos*, Viena, 1940, 62-63.

sombreados por leves lunares. En definitiva, nos es dable advertir que tropezamos con el borboteo de una nueva corriente de comedia, con la inicial asomada a la vida de un nuevo teatro cómico que maniobra por encontrar su cauce y, en parte, lo encuentra e incursiona hacia el futuro. Pero *Pluto* es comedia más de ausencias que de presencias, palpitante más que de vida de agonía, más canto de cisne que canto de gallo. Esta experiencia, que es así en la inmensa mayoría de sus lectores, obedece, casi sin duda, a que el personaje principal en juego de presencia, la figura del protagonista (que, entre tantos elementos que conspiran al mejor resultado de una comedia aristofánica, se lleva la más crecida cuota de nuestra atención) ha perdido aquel dinamismo suyo característico, hecho de contradicciones y diversidad, de rápidos y originales cambiantes, de vitalidad apasionada y gracia cordial, de alacridad espiritual, de inquietud nerviosa y deportiva, de rachas de energía y de audacias imprevistas, de operosidad; en el cual dinamismo, en su momento lo dijimos, se reflejan la fantasía de la persona cómica y la realidad del ciudadano ateniense, que se hacen y rehacen una a la otra. Esto es lo que se ha perdido (también, ¡ay!, en la realidad) y la penuria de dinamicidad en el protagonista es razón suficiente del desangelamiento general de la obra. Ésta, en junto y en grueso, se destempla y enfría de temperatura en todos los planos, se dernerva y desvigoriza. ¿Me equivoco o calo el verdadero sentido de nuestra vaga sensación de melancolía ante *Pluto*? No lo sé; pero la verdad de una impresión, de una experiencia aguda de lectura (no digo idea, no digo juicio), no puede acreditarse con muchos pretenciosos infolios de ciencia matematizada de inspiración métrico-decimal y, por ello, me limito a invitarles a practicar personalmente, a esa luz, un careo entre *Pluto* y *Los pájaros* (cuya elección, a tales efectos, justifiqué antes). Muy por lo sucinto, procuraré explicarme —ya que no explicar— mi impresión personal.

La «tendencia» política de *Los pájaros* (del año 414) no se vé clara [118]. Dícese [119] que estos pájaros, que vuelan a barlovento de la alegría, son trasunto de otro airón de largas alas que volara en un

[118] Bien escribe a este propósito M. Croiset, *Aristophane et les partis politiques à Athènes*, París, 1906, 199 y ss. (hay trad. inglesa: Londres, 1909). Para la bibliografía más antigua cf. W. Behaghel, *Geschichte der Auffassung der aristophanischen Vögel* I-II, Progr. Heidelberg, 1878 y 1879.

[119] Cf. Th. Gelzer, «Aristophanes», col. 1464.

viento de locura y de jovialidad, el pájaro de la fe de los atenienses en vísperas de la expedición a Sicilia: que no fue ésta la locura de un joven brillante y «spoiled baby» agradablemente corrompido de aquellos días, o sea, Alcibíades, sino la locura de todo un pueblo, una empresa alojada en el favor popular y una aventura en la que ilusionaba embarcarse, porque la fortuna iba a soplar en sus velas. Dícese [120] que Aristófanes tomaba partido contra aquellos sueños insensatos, como diciendo: «si el pueblo quiere un imperio de las nubes, aquí hay otro mejor». Sea lo que fuere, el caso es que, en esta comedia, faltan los temas concretos habituales de la crítica aristofánica y hasta en la parábasis parece percibirse un cierto tono de indiferencia política, sin tomar partido por esta o la otra parcialidad, sin reflejar los gustos y disgustos, las simpatías o antipatías del poeta, conforme a la ocasión y oportunidad. No se dijera sino que la comedia es simplemente un escape deliberado de la realidad por la tangente de la fantasía. Parece literatura de evasión, fantasía escapista motivada por un difuso «taedium saeculi». Aunque yo más bien creo que las tres formas fundamentales arraigadas en el núcleo originario de la comedia, es a saber, la realidad, la fantasía y la polémica de actualidad o, si se prefiere, lo interhumano, lo extrahumano y la política, se mezclan aquí, con una arte incomparable y con una originalidad honda de ingenio, travesura y donaire, en estos pájaros que actúan y piensan como hombres y dan algún que otro zarpazo de política intención, en estos pájaros deificados y en estos hombres ornitómanos que a sí propios se estiman pájaros y desean emplumecer. Es decir, que, si no erramos en la interpretación de la comedia, trátase de una pieza tan política como otra cualquiera, aunque de tono más genérico e inconcreto. La fantasía toca a la realidad en una dimensión política, que es más categoría que anécdota.

Cansados del tono político imperante en Atenas, simbolizado en los procesos y φιλοδικία (y no necesariamente por cuestión del célebre proceso de profanación de los misterios, que fue el revuelo y la agitación de Atenas en el 415), dos ciudadanos ya maduros remontan el vuelo hacia un τόπον ἀπράγμονα (v. 44), sin gente de procesos ni sofistas. En el seno de los aires, en la región de las nubes, de cuya

[120] G. Murray, *o. c.*, 156.

vaporosa, gaseiforme materia fabrica cuantos seres pide el deseo de fantasear sin fin, funda el protagonista de la comedia su ciudad de los pájaros, Nefelococigia o Cucolandia de las Nubes. Pisetero funda su ciudad sin ningún robinsonismo político, quiero decir, sin tener que inventar de propia Minerva nada nuevo, sino como buen ateniense: primero, según y conforme a las formas y ritos usuales [121]; y segundo, y principal, poniendo a contribución, al darle sus tablas de la ley y prudentes ordenanzas, la actividad incansable, la energía fornida y la inteligencia del ateniense, su pico de oro (cf. la loa de su inteligencia en v. 430 y ss. y la de su oratoria y demegoría, en v. 462 y ss.). El héroe cómico es del mismo metal que el ciudadano ateniense, cuyas buenas cualidades se peraltan: energía creadora, lirismo de vida interior, poder plástico para conformar la materia dura del mundo exterior según su voluntad y su idea. No sólo los hombres, sino también los Olímpicos se inquietan y amohínan. Al padrediós Zeus se le pone un mal humor de color de pez, al ver cómo los alados ciudadanos se le suben a las barbas. Una diputación de los dioses (Posidón, Heracles y el dios bárbaro Tríbalo) tiene, ante las aves, tan poco éxito como los hombres. Entre cuentos e intrigas de cómica comadrería Prometeo el oportunista, escondiéndose bajo una sombrilla para no ser visto de Zeus, viene a visitar al héroe cómico y a pactar con él, por un si acaso. La apoteosis de Pisetero es completa.

El dinamismo del protagonista se refleja en el estilo de la pieza. Aristófanes da el do de pecho, literariamente hablando, y «la poesía aérea, alada y plumada» de *Los pájaros* es el más excelente coronamiento de todo lo que con letras puede el poeta decirnos. Notamos con placer purísimo el deslumbrante vuelo de una fantasía, que lleva el vértigo en sus alas, osa a grandes audacias de renovación de formas y lo convierte todo en volátil y sutil sustancia estética. La invención es original, fresca, tan natural y candorosa en su exuberancia. Los gorgoritos de los coros, tan admirablemente encerrados en la pajarera (de barrotes invisibles) del verso, nos pajarean el alma, nos alegran las pajarillas. Esta poesía, clara más que cristal, es tan perfecta que la alabanza no se nos cae de los labios al hablar de sus cualidades. Curioso contraste: la trilogía troyana de Eurípides,

[121] Según ha visto J. Bousquet, «Le mur de la Néphélococcygie», *Actes du VII^e Congrès Ass. G. Budé*, París, 1964, 351-54.

tan aceda y sombría, vino motivada por la misma realidad histórica que este desquite poético de evasión hacia el puro lirismo y la musicalidad [122].

Bien distintos son, al respecto, protagonista y estilo de la comedia *Pluto*. Como más arriba se dijo, la comedia es políticamente abstemia. No hay razón en contra y sobran motivos en pro de esta calificación. Nada de política. La Asamblea, la democracia y su política no son ni siquiera objeto de burla, sino del desprecio y del silencio. Nada de heroísmos o locura. El nombre del protagonista, Crémilo (que, como Blépiro o Blepsidemo en *Las asambleístas*, suena ya a comedia nueva), nos introduce en un mundo que, por haber nacido en el dolor y la humillación y haberse macerado en el hambre y la miseria, pone todo su ahínco en la fruición material. Crémilo es simplemente un hombre honrado, que va por su camino pacíficamente, sin meterse con nadie. No es un luchador, ni un explorador de las nubes. Es un buen hombre desheroificado y virtuoso. Espera de los dioses que colmen sus aspiraciones. Éstas son las presumibles, atendido el clima moral de la época [123]: la conquista de un tanto para salir de la impecuniosidad, para vivir con más holgura y, si es posible, cambiar el cornadillo de la pobreza por el cuerno de la abundancia, satisfaciendo deseos insatisfechos por falta de posibles; que Fortuna distribuya sus dones con justicia ni ciega ni lusca ni tuerta; dar tinelo a los compadres, para que también los amigos participen de la felicidad material que el protagonista cumple en su privado recinto personal; que no haya menguas de salud... En una palabra, nada de fábula ni de aventura, sino imágenes del deseo de una época en que la economía —hablo, claro está, en términos generales— parece convertirse en sustancia gris social: en unos, porque viven arrastrando sus pobres esperanzas hambrientas, inopes y obsesionados por el cruel problema del tuyo y del mío, necesitados de más monedas y más hogaza; en otros, plutócratas garduños, porque llevan, como ahora decimos, el corazón a la derecha, amonedado, y porque elevan altares de respeto al economismo, a la tesaurización, a los reinos con intestinos de oro: «quaerenda pecunia primumst, uirtus post

122 Contraste en el tono, se entiende, no en la presencia de idéntica evasión hacia la poesía bella: cf. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Turín, 1971, 239-72.

123 Cf. M. Croiset, *o. c.*, 295 y ss.

nummos». El heroísmo, la aventura, los ideales fabulosos... ¡bah! ¿Qué hueso roto de los hombres se arregla con eso?

La falta de dinamismo en el protagonista (más brillante y dinámico es su esclavo Carión, tipo cómico llamado a grande fortuna literaria) caracteriza a la comedia no menos que la caída de la parábasis o de los coros, reducidos a un papel pobrísimo, pues el coro ni canta ni baila y el único cantable de la pieza es un amebeo entre el corifeo y el esclavo. Por lo demás, y sin que haya en lo que digo regateo o cicatería, la musa cómica decae en alegría, con una sensible depresión de la comedia «in uerbis», del gracejo verbal en las invectivas y burlas, por lo general insípidas, aunque el autor las espolvoree con sal de zumba. Avistado desde el humor de antaño es el de ahora un humor infecundo que, como las mulas, da coces y no pare fórmulas regenerativas, arbitrios políticos bien intencionados. La lengua es, en general, más decente [124]. El estilo es prosaico y gnómico en exceso, lo que contribuye a desecar y enfriar el todo. Las cálidas personificaciones de antaño ceden paso hogaño a las sosas alegorías intelectuales propias de un «speculum uitae» o parábola dramática con personas y símbolos raciocinantes [125]. El desempeño teatral dista mucho, dígase lo que se diga, de ser perfecto [126]. Hay inconsecuencias en el contenido. Tampoco es congruente la aplicación de los principios morales prometidos. Ante todo, reparad en que, como en un sueño de venganza, los pobres son enriquecidos, en definitiva, no por ser justos, sino por ser pobres, porque, por ejemplo, si el guapo de la vieja es enaltecido, lo será por una lotería caprichosa y no por premiarle moralmente. (Algunos autores así lo verbifican. ¿Por qué? Dios y ellos lo saben. Nosotros no llegamos a enterarnos de este particular.) ...Con todo, *Pluto* (fantasía sin mucha fantasía) es una comedia agradable, fina, de buen tono medio.

Estas comedias son como el último suspiro de una época y de una vida que se iban. Consta que Aristófanes representó sus dos comedias ultimogénitas *Cócalo* (del año 387) y *Eolosicon* (del 386, quizás el año de su muerte) no con su nombre, sino con el de un hijo suyo que atendía por Áraro, figura que la historia deja en

[124] W. Schmid, *o. c.*, 377, nota 5 señala las excepciones que la maculan.

[125] Cf. H. J. Newiger, *o. c.*, 173-78 y A. M. Komornicka, *o. c.*, en nuestra nota 49, p. 125-36.

[126] Cf. P. Mazon, *o. c.*, 168 y ss. y, más benévolo, U. Albini, «La struttura del Pluto di Aristofane», *Par. del Pass.* XX 1965, 427-42.

indecisa penumbra. Profesador del mismo oficio paterno, no sabemos si había heredado el talento de su padre, que de casta le vendría al galgo, o si, por lo contrario, no era un prodigio, ni medio. Que el joven aprendiz de literato recibiera ayuda y favor de Aristófanes, haciéndole éste deliberadamente el don del título posesorio de sus propias invenciones, para que se granjeara Áraro crédito y notoriedad, es un pormenor, si es que era pormenor, que ha sido reparado de todos, y con razón [127]. Acaso fue un gesto de condición mínima, un incidente de leves proporciones, pues sé harto que la cosa ocurre en todas las latitudes, como se ve todos los días que lo hacen los padres con sus hijos, mayormente cuanto que la suplantación de marras era entonces práctica teatral no desusada. Es punto argüible y opinable; pero sea lo que fuere, yo protesto que, para mi placer, hay en el gesto de Aristófanes toda una filosofía. Desde su primer vuelo de aguilucho por el teatro cómico han pasado sobre cuarenta años. Sesenta años, más o menos, tiene ahora Aristófanes. Llegó a la comedia de adolescente y se hizo en ella joven, adulto, viejo. Ahora, desde la autoridad de los años, contempla con dolor el vuelco de tantas cosas amadas. Nos complace sospechar que el gesto en cuestión de Aristófanes es un gesto de cansancio infinito y de elegante desdén. ¡Qué más da!, pensaría con un aire profundo de melancolía y de cansancio, dejando vagar, quizá, por sus labios una leve sonrisa. Esto se acabó. Nuestro poeta estaba ya casi fuera del mundo. Murió, tal vez, ese mismo año. La comedia política había enmudecido, era extinta. Históricamente era ya, y así hasta muchos siglos, un género muerto.

Pues, como comenzamos diciendo en la embocadura de este estudio, la comedia aristofánica es un hecho artístico irrepetible. No puede imitarse, como se ha imitado feliz y creadoramente la Comedia nueva que, a través de Plauto y Terencio, hemos heredado los modernos. Con la lógica salvedad de *Pluto* [128], las restauraciones, rejuvenecimientos y repristinaciones de las comedias aristofánicas siempre han sido escasísimos y, sin excepción, fracasos señalados. Aristófanes

127 Cf. R. Cantarella, «L'ultimo Aristofane», *Scritti minori sul teatro greco* (cit. en nuestra nota 68), 347-54.

128 Cf. G. Hertel, *Die Allegorie von Reichtum und Armut. Ein aristophaneisches Motiv und seine Abwandlungen in der abendländische Literatur*, Nuremberg, 1969.

no es imitable. Hay obras literarias que ocurren bajo determinadas circunstancias que nunca más se repiten. Esta comedia aconteció una vez y está dicho que no acontecerá otra. Para que tal ocurriera, tendríamos que volver a la realidad política y religiosa de la Atenas contemporánea de Aristófanes, pues sólo aquella realidad, con sus contradicciones, nos permitiría intentar la síntesis poética en la que se fusionan felizmente cotidiano realismo y soberana fantasía a través de la política, síntesis que la comedia aristofánica incorpora, llegando a henchir su propio arquetipo.

En el centenario de Platón: Consideraciones en torno a la «cuestión platónica»

1. PROPÓSITO*

El tiempo, al girar su inquieta rueda, hace pasar ante nosotros el radio de la fecha del vigesimocuarto centenario del nacimiento de Platón y lo sincroniza, acaso no fortuitamente, con el año en el que, conforme a un ritmo lustral que tiene valor de símbolo, se juntan en reunión de familia los filólogos clásicos del mundo entero. Que en esta recordación centenar y festival platónico dedicado por la república de filólogos al eximio filósofo sea yo quien hable en primer lugar no tiene otra justificación que haber sido llamado para llevar la voz de la filología clásica española en una conmemoración que se celebra, venturosamente, en la patria de Moderato de Gades, de Fernando de Córdoba y Fox Morcillo y Fray Luis de León, porque también en España una sostenida tradición platónica transe nuestro pensamiento, religiosidad y arte y, sobre las convulsiones de cada instante, el ideal platónico vuela a través de nuestra historia, de época en época, o ya lanzado o ya recogido de lo más en alto por los mejores hombres de esta tierra.

Platón fue algo maravilloso y estupendo que nos aconteció a los humanos y esto significa igualmente que todo lo que le ha acontecido a la mente humana desde la muerte de Platón a la fecha, por dos mil trescientas y tantas vueltas de años, le ha acon-

* Trabajo leído, en versión bastante reducida, en la Sesión conmemorativa del XXIV centenario del nacimiento de Platón, organizada por el VI Congreso Internacional de Estudios Clásicos (Madrid, 2 de septiembre de 1974).

tecido también a él y que su figura se ha ido modificando al choque con las nuevas experiencias que el hombre ha hecho. Platón no es una anécdota en nuestra historia, ni siquiera sólo una de las cimas más altas de la cordillera filosófica (más bien fue como un continente entero de la filosofía), sino que es una realidad cardinal entrañada en el destino de Occidente. Es, por tanto, un componente de nuestra vida y no uno cualquiera, sino que en ella, en aspectos esenciales, le compete el sagrado papel de iniciador, pues algunos pensamientos suyos representan como las santas natividades de una época entera de la historia de la mente humana que llega hasta nosotros. Por eso Platón ha tenido el destino de instalarse, por derecho de posesión, en todos los buscadores honrados de verdades, cualquiera que sea su credo filosófico. Todo el que, después de él, piensa en Europa, platoniza y hasta, con frecuencia, habla en platónico, habla con la lengua de Platón y Platón está pensando en su cabeza. Hay una seducción que sólo Platón ejerce y que nadie es capaz de conjurar. Lleva ya, desde hace veinticuatro siglos, el Occidente sobre sus «anchas espaldas», si bien compartiendo el peso con otros gigantes de la mente. También en nuestro tiempo, pues a Platón se retrotrae hoy expresamente el pensar metafísico o antimetafísico siempre que actúa con conciencia histórica, ya sea para coincidir, ya sea para disentir de él. Por eso tiene un significado especial que conmemoremos hoy el año del nacimiento del filósofo, y no el de su muerte, ya que conmemorar a Platón como «muerto ilustre» significaría, puedo decir, celebrar el funeral de Occidente.

Todo hombre culto alguna vez, antes o después, ha vivido a Platón. Vivir a Platón es haberse encontrado con él, porque su encuentro es siempre sugeridor, estimulante, decisivo, pues Platón es quizás el genio de más dinámica eficacia que ha existido en el mundo, según veinticuatro siglos arreo han ido demostrando. Su encuentro perdura agarrado al hondón del alma, asido a nuestra vida con eficacia que no se agota. ¡De qué calidad y de qué hondura son los surcos que graba en la anatomía de nuestra alma el encuentro con Platón! Amigamos con él para siempre o nos enojamos con él. Lo que no sentimos ante él es indiferencia. En cambio, es muy posible que a algunos Platón les enfade y hasta exaspere, con un enfado que tiene también un cariz peculiar. Se dice que, como pensador y como persona, Platón exaspera hoy a muchos. Es patente

que no pocas de sus palabras y no pocos de sus actos mortifican al hombre contemporáneo. Le llamamos, para seguirlo o para repudiarlo iracundamente, liberal o reaccionario, progresivo o retrógrado y muchas cosas más, tan trocadas en su modo de ser, según el cristal coloreado a través del cual lo miramos. Se repiten las adhesiones y los anatemas, las propugnaciones y las impugnaciones, y sobre su cabeza enhiesta descargan conjuntamente encendidos entusiasmos y enojos apasionados.

Veces hay en que los ataques surgen de la poca ciencia, pues de ésta se hallan los atacantes muy particularmente desprovistos y se ve claramente, por lo que dicen y por lo que callan, lo muchísimo que no saben de Platón ni de su obra, que no conocen, si no es por referencia de referencias. Esto ocurre, sobre todo, con algunas obras efímeras y de poco momento (obrillas solazadas nos parecen hoy), pero muy conocidas, pues son libros políticos sobre la política platónica que se venden (como muchos políticos) a precios módicos y el público, sólo por eso, los favorece con su simpatía adquisitiva. Por no citar muchos ejemplos, acordaréme de los autores que, en nuestro pasado próximo, abrían contra Platón los grifos de su ira, porque hicieron del filósofo, reo de fascismo, una particular plataforma para descargar su bilis ante la súbita cosecha de dictaduras que aquellas añadas produjeron; como cierto necio librejo de inverosímil catadura de tan mal gusto que merece salir a la vergüenza pública, libro tan injusto y tan palpitante de ojeriza, y sí vale señalar, de autor británico, diputado por más señas, que hizo tanto ruido, pero que está escrito con una torpeza e ignorancia repulsivas [1]. Se dan otros casos, en la historia de esos mismos años, de autores que, con criterio de ultramontanos, pleiteaban con Platón, maquillado ahora de comunista, y le sindicaban y acriminaban por pregonero político de la humanidad jornalera. Hay que tomarlo con flema: ¿si será que, como todos los gigantes, debe soportar también Platón el asalto de los enanos de espíritu?... También se dice, y tal vez no sin algún viso de razón, que algunos de los principios constitutivos del platonismo se hallan hoy en crisis, que están pasados de moda (pasar de moda es fatal para lo que no es sino

[1] El libro de que tengo el honor de hablar mal es: R. H. S. Crossmann, *Plato Today*, Londres, 1937 (varias reediciones).

moda pasajera, pero no para las realidades sustantivas). Pero entonces, si es cierto lo que se dice, ello añade emoción a la figura del formidable ateniense y pone de manifiesto, todavía más dramáticamente, su interés.

Estando así las cosas, ¿qué podemos hacer, cuando el discurrir del tiempo hace pasar la figura egregia de Platón por la fecha ritual del XXIV centenario de su nacimiento y nos obliga, otra vez, a tomar posición ante el fenómeno Platón, a enfrentarnos con la realidad histórica universal que es un Platón veinticuatro veces secular? No, por supuesto, dedicarnos a guardar ante Platón (nuestro estrecho amigo, aunque no tan amigo como la verdad) ceremonia de loanzas convencionales, pronunciando vocablos alabanciosos de máxima laude, de hipérbole desmandada («divino» y otros dictados así, más o menos modestos), como suelen, en casos tales, los reyes del múltiplo y del aumentativo: sí parecería, entonces, que celebrábamos un funeral. Lo que puede interesarnos, primero, es estudiar cuál es el rostro actual de Platón, cómo se presenta a nuestra contemporaneidad, en nuestro y desde nuestro hoy. Este Platón, en los días que corremos, es otro del que era antes, pues la obra de Platón, tan rica, para cada tiempo guarda nuevo sentido latente y nueva meditación. A través de las edades, distintas luces la hieren desde distintos ángulos de interpretación, según el desplazamiento o penduleo temporero del centro de interés o según sintoniza con ella la sensibilidad entonces prestigiosa.

Es además que a cada intérprete le dice, también en nuestros días, algo la obra de Platón; pero sin que pueda captarla en su integridad, pues ni un intérprete, ni una época, ni veinticuatro siglos agotan la vena de las intenciones del pensamiento platónico. Cada uno de los intérpretes transitorios llega a poseer, acaso, un pedacito de verdad, de la verdad codiciada; pero, a las veces, se ufana de poseerla toda y, con juicio exclusivista, afirma que Platón entero está dentro de lo que no es sino un viso o matiz entre muchos, una de las caras que Platón puede tener (es el tornasol que cambia de color según sea el ángulo de nuestra mirada): el político frustrado, el educador, el amador, el profeta y cabeza de un círculo... Unos le encuentran la clave a Platón en la mística y, en su trasunto, tiene el filósofo el gesto altivo y melancólico de un desterrado, en este mundo, del mundo de allá arriba: el arrobo

místico, el arrebato erótico, lo amatorio están entonces en candelero. Otros (léase Whitehead) reeditan su cosmovisión reducida a términos contemporáneos, esto es, corregida y aumentada según los nuevos terribles adelantos de las ciencias de la naturaleza. Para otros está en alza la política y, al hilo de los progresos y regresos de nuestros propios ideales políticos, van a su avío, reclamándose de Platón como de correligionario: a veces, la admiración o la exquisita antipatía que le conceden está en mucho tejida con los hilos de sus intereses prácticos.

La apoteosis de los elementos políticos y la contumacia politicista han sido muy comunes, también entre los filólogos, con una visible depresión de los elementos propiamente filosóficos del pensamiento platónico. Se trae a crónica la mansión de Platón en Sicilia, sus intentos, junto a los régulos sicilianos, por influir en la gobernación, su fracaso cuando se vio precisado a tomar la vuelta de Atenas, las noticias sobre algunos religionarios de las ideas platónicas (que no tanto eran especulativos, cuanto especuladores de la política) y cosas semejantes, y se propende a explicar tal Diálogo como exudación de un programa político del pensador que quería levantarse con el gobierno del pueblo o, cuando sus proyectos estaban en etapas de retirada o fracaso, cual otro Diálogo como rezago de despechos o flor amarga de un espíritu desengañado o, cuando fracasos tenaces extirparon la confianza del filósofo, dejando la huella de graves heridas y hondas acritudes, otros eruditos quieren sorprender, en algún otro Diálogo, al pensador que dice su adiós elegíaco a la política y a la vida errabunda, espumando recuerdos o recortando idealismos lejos, a contragusto de la vida política. Algunos platonistas de nuestros días mirificamente explican, en Platón, al filósofo y hombre de quietud por el hombre de lucha y político, y su política de fines distantes, por una política de objetivos cortos (ejemplos oportunos surgirán más adelante, en zonas más avanzadas de este estudio). Política y mística, por otra parte, se conjugan en la imagen de un Platón heroificado, en actitud de proclamación profética de un programa salvador, bajo cuyas especies impersonaron un ideal para reyes y magnates del espíritu los artistas del Círculo estético en el que Stefan George oficiaba de preste: el gran poeta favoreció en torno suyo, entre sus familiares, una literatura platónica que heroizaba, idealizaba y convertía en

mito a Platón, y esto no dejó de influir en los trabajos platónicos de algunos distinguidos filólogos (y me refiero no sólo a Hildebrandt, Friedemann, Singer, Bannes, Andreae, Salin o Landsberg, sino también a Friedländer [2]).

Otros... ¿para qué más? No hace al caso, a mi caso ahora, historiar los cambios sucesivos de la imagen de Platón que la retina mental de nuestro siglo ha retenido, pues no podríamos aquí desenvolver esta cuestión excesiva siguiendo paso a paso el progreso y término de la imagen de Platón en nuestro tiempo. Por lo demás, tal historia ha sido en muchas partes referida y ventilada. Si, con abrumadora frecuencia, se la ha contemplado desde fuera, con alma de turista, y la exuberancia vegetativa de erudición oculta los jalones vitales de aquella historia, y por querer ver los autores demasiado, nos quedamos nosotros sin ver nada, no es menos cierto que, en algún caso [3], se ha logrado excelentemente una imagen de esa misma historia vista desde dentro, traspasando el historiador la manigua frondosa («selva selvaggia») de la bibliografía, dejándonos ver el bosque y haciéndonos presentes los conceptos fundamentales y los momentos decisivos de esa película de ya largo metraje: sería, pues, redundante y temerario volver sobre un tema tan trillado. Tampoco hay huelgo para examinar en pormenor (ello sería el corolario de aquella historia) qué partes de la obra de Platón y de su vida han perdido vitalidad y cuáles, en cambio, sólo ahora cobran pleno sentido.

Nuestras aspiraciones sean más modestas. No me propongo —otra cosa es o inoportuna o imposible por razón del tiempo— sino poner prólogo a este acto haciendo unas consideraciones sobre nuestro enfrentamiento hoy con la obra escrita de Platón. Al fin y al cabo es esta una fiesta de filólogos y no de unos hombres cualesquiera que, acaso, éstos no puedan ser ante Platón más que unos transeúntes. Nosotros, como innumerables filólogos antes que nosotros, vivimos cotidianamente a Platón y, aparte otras inquie-

[2] Cf. W. Bühler, en *Gnomon*, XLI 1969, 619-623, y, en general, F. J. Brecht, *Platon und der George-Kreis*, Leipzig, 1929 y K. Hildebrandt, «Das neue Platon-Bild», *Blätter für deutsche Philos.*, IV 2, 1930, 190-202.

[3] Excelente era, en su momento, el libro de H. Leisegang, *Die Platondeutung der Gegenwart*, Karlsruhe, 1929. Para referencias más modernas, véase una lista, elaborada por H. Cherniss, en *Lustrum* IV 1960, 5.

tudes acarreadas por nuestro encuentro con Platón y dóciles a la virazón de los estudios platónicos en nuestro tiempo, es seguro que nuestra primera inquietud la produce el equívoco de su obra escrita. Este problema las generaciones de filólogos anteriores a la nuestra no lo sintieron tan intensamente como nosotros, a juzgar por la incomprensión genial con la que algunos platonistas de otros días, siendo tan elevadas figuras en las letras y en la erudición, se producían sobre el tema. Hoy el problema se sitúa, para el filólogo, medularmente en el centro de su intento de comprensión de Platón, porque entendemos bien el reto que aquel equívoco nos plantea. Escojo, pues, esta materia, porque, como filólogo, puedo decir algo en ella con más clara conciencia de lo que digo y porque entiendo que el tema reviste un interés cierto para, meditando sobre él, conmemorar a nuestro modo, ante una asamblea de afines, el centenario de Platón y rendirle homenaje. Desde la parsimonia del tiempo a mi disposición (una pequeña fortuna de minutos), me gustaría especular y definir qué conexión cabe establecer entre las diferentes actitudes actuales ante la obra escrita de Platón, insistiendo sobre sus consecuencias en punto a lo que deba entenderse por «evolución de la filosofía platónica» y, de paso, sobre las perspectivas que pueden abrirse para la colaboración entre la filología y la filosofía en el concierto que entre las dos deben hacer en una tarea hermenéutica de Platón, ya que ésta ha de ser una compenetración en donde lo filológico y lo filosófico se asisten mutuamente; aunque, a juzgar por los antecedentes y respectivas hojas de servicios, no pareciera sino que, en este territorio, el método de la filología fuera próximamente lo contrario que el de la filosofía, y viceversa: es ésta una acusación que es un punto de honradez hacernos formalmente. No todo esto en profundidad, porque es demasiada faena y pediría largo tratado, pero sí algo de esto, un comienzo o programa de esto, es lo que me propongo hacer.

2. LA «CUESTIÓN PLATÓNICA»

¿Qué hay en el fondo de todo este problema o «cuestión platónica»? ¿Decir algo sobre la cuestión platónica? Pero ¿es que queda

sobre la cuestión platónica algo que decir? Sí, claro, casi todo queda por decir.

La enseñanza platónica, a la vez por lo teórico y por lo vivo, fue una enseñanza para pocos que llevó arcana existencia en el confinado ambiente académico. Era un enseñamiento confidencial para los discípulos en el recinto de la Academia, cerrado y hermético al gran «fuera» de los no matriculados en los cursos, incógnito para todos, si no es para la estudiantina académica, la flor y nata de la juventud ateniense y algunos que no lo eran tanto, pero sí adictos. El vecindario académico tuvo el privilegio de oír al maestro cuando conferenciaba y perseguía la liebre de cada problema hasta cansarla, con el timbre de su voz (tan delator de la persona) y modelada la palabra por su propio gesto. Esta enseñanza disfrutó, como todo lo humano, breve curso mortal; luego, fue ya ida para siempre. Los escuchas, en las veladas académicas, salvaban en la memoria la palabra de Platón, seguramente con ayuda de borradores, consignación a primera oída de una lección así sucedida, que luego se ponían en limpio, y de libros no publicables, que se publicaban al oído de unos cuantos. Razones no ahora del caso fueron últimamente culpables de la pérdida de estos libros esotéricos. (Fue cosa particular que, por azares y casos de fortuna de que no es ahora tiempo de tratar, de Aristóteles destruidos por tiempo y temperie se perdieron los Diálogos —nos han llegado sólo unas cuantas esquirlas— y se conservó, en cambio, el cuerpo de los escritos esotéricos.)

Como desgraciadamente no nos es dable resucitar aquel buen tiempo fenecido, para nosotros, como para todos los relegados extramuros de la Academia pensadora, el pensamiento platónico directamente es, en principio, incógnito, si no es a través de los Diálogos. Indirectamente puede, acaso, reconstruirse a través de la tradición de la Escuela que, por herencia y conservación legataria, custodiaba, a título de sagrado depósito, aquellos libros y apuntes hoy perdidos[4]. En esta reconstrucción (más adelante trataremos algo de esto en particular) prueba muy bien la filología su ministerio para distinguir lo auténtico de lo espúreo, del contrabando

[4] Cf. A. Carlini, *Studi sulla tradizione antica e medievale del Fedone*, Roma, 1972, 3-6.

o matute, aunque lleve la patente de lo auténtico y el atractivo de una preciosa falsificación, pues es evidente que, con el paso del tiempo, la doctrina del maestro no siempre se conservó ilesa, ni se vio libre de la vegetación adventicia de doctrinas postplatónicas y platonizantes que, aunque de origen platónico, se ve en ellas que cojea la sangre platónica, por haberse intrusado algunos ingerimientos y aportes extraños. Los discípulos habían heredado una magnífica fortuna de doctrinas platónicas; pero su culto de Platón era crítico (como deberían serlo todos los cultos científicos), con libertad aprendida en el maestro mismo; o bien por enmendarle la plana al maestro o bien por descuidarse en depravar lo que no entendían, las fueron desfigurando con retoques o desfiguramientos, en tal o cual punto, o las adulteraban metiendo intercalares, añadiduras e hijuelas de propia Minerva o invención, sea como labor individual (que se revuelve, que revoluciona contra la autoridad del jefe de escuela), sea como labor corporativa. Así, en grado mayor o menor, la doctrina platónica se convertía, en el mejor de los casos, en edición en rústica del verbo platónico, cuando no en evangelio apócrifo, y la imagen de Platón era suplantada por diferentes imágenes del maestro reflejadas en espejos convexos. Todo esto es cierto. En estas condiciones, ¿cómo pensar que la tradición escolástica es la doctrina, toda la doctrina y nada más que la doctrina de Platón? Sin embargo, con todas sus novaciones, es, cuando menos, discutible, que una cautela excesivamente prevenida deba aplicarse totalitariamente ya a las referencias que, sobre los cursos académicos de Platón, encontramos en Aristóteles o en otras fuentes tan próximas en el tiempo a Platón, un tiempo que conservaba fresca su memoria. En todo caso, atenerse a una rutina que da por averiguado que los Diálogos son nuestra única aduana de ingreso a Platón, ha sido, por punto general, cómodo habitáculo tradicional de nuestros pasados. Pues bien, manteniéndonos, por el momento, en ello y suspendiendo provisionalmente la discusión del asunto (pero advertimos ya que no es admisible la mutilación de los documentos de la filosofía platónica, a título de conformidad con una rutina), ¿qué se espera y pide de la filología en el estudio de la obra platónica?

Se le pide, naturalmente, que provea un texto depurado, con pulcra recensión y limpio de errores invalidados y de glosemas frau-

dulentos (éstos necesitan, en efecto, un buen limpión). Servir, con humana eficiencia, un texto tal es primera obligación de cada todo un filólogo, aunque no sea la única del oficio que oficiamos, según parece dar a entender cierta imagen de la filología sujeta al canon del vulgo. Se le pide a la filología igualmente que, al desmontar el texto platónico pieza por pieza, dé indicaciones precisas sobre el sentido exacto de las palabras griegas y la estructura formal de la lengua (en cuya docilidad, en principio, se produce el pensamiento), pues los pensamientos de Platón enajenados de su paisaje lingüístico, cuando se deja a la lengua en que se expresan con tanto desabrigo de aclaraciones, están expuestos a contraer significaciones muy forasteras a la idea y a la palabra solariega, y en este punto, particularmente, debe el filólogo convertirse en guardián jurado del texto; ni se puede entender este pensamiento cuando se le ajena de la estructura misma de la lengua en la cual ha sido pensado[5]. El desempeño de la labor editora y el «savoir faire» lingüístico son requisitos filológicos previos. Se le pide, finalmente, a la filología que explique los «realia», el contorno material y las cosas ambientes, los datos factuales e históricos y los usos sociales que escapan a los lectores de hogaño, las alusiones a cosas recónditas y apartadas de la común noticia.

Eso último tiene, como se dice, sus más y sus menos. En este terreno de aclaración de las circunstancias locales y ambientales, los lugares, costumbres, vigencias y modales, etc., la generosa plenitud de pormenores que arrima el filólogo anticuario, cultivador de los géneros chicos de la historia, es de mucha cuenta para entender las obras históricas y literarias de especie memorialista y retratadora, un género de arte que vive en tutela inmediata de la historia, porque está influido de la ocasión o es, incluso, prisionero de la oportunidad y está ligado, en su nacimiento al menos, a una actualidad luego sobreseída. Pero esas cosas no tienen nada, o poco más que nada, que decirle al lector de los Diálogos. Pues Platón señorialmente, con un gesto muy señor, se coloca sobre la realidad histórica con libertad soberana. Escrupuliza, además, lo indecible al separar, con valeroso cercén y maravilloso poder de inhibición, lo

[5] Cf. J. Stenzel, «Ueber den Einfluss der griechischen Sprache auf die philosophische Begriffsbildung», en *Kleine Schriften zur griechischen Philosophie*, Bad Homburg, 1966, 72-84.

gráfico de su obra de lo biográfico de su persona. Esto siempre y con rigorismo, sin más excepción que la *Carta séptima*. Ésta es un «unicum» en su obra, una fuga de gas autobiográfico que Platón no ha podido reprimir (la cuestión, tantas veces agitada[6], de la autenticidad de esta carta la tengo yo resuelta, para mi propio uso y gobierno, afirmativamente): es conmovedor y de gran melancolía ver cómo Platón, llegado a cierta edad, que fue en su caso llegar a cierto desencanto, recoge algunas de sus memorias, evoca sus sueños y, sin dejar de lado la filosofía, el hombre privado reabsorbe al filósofo y nos dice su verdad personal, alquitara en las últimas gotas esenciales su experiencia. No hay otro ejemplo. Cierto que Platón «traspone»[7], proyectándolos a su pensamiento, aspectos de la realidad histórica echados al tapete del tiempo y, en este sentido, resulta de suma pertinencia conocer cómo esa transfiguración racional se incardina en la realidad histórica contemporánea. En cambio, la metafísica de un filósofo no es cosa que deba explicarse por sus amores y sus viajes, por las circunstancias luctuosas o regocijadas de su vida en cuanto persona de corriente humanidad, además de pensador; si por vida se entiende eso, entonces hay que decir que el pensamiento del filósofo se sitúa en no sabemos qué región exenta y extravital.

Esto debe decirse enérgicamente porque hay quien explica los Diálogos, pese a ser tan claramente elusión de aquella realidad, como si fueran un índice autobiográfico, relacionándolos con una cuantía de circunstancias de la vida azacaneada del filósofo, particularmente en lo político, o viendo en ellos pronunciadas reminiscencias de su existir andariego o como resaca de marejadas políticas, en fin, viniendo a exaltar desaforadamente la biografía supuestamente asumida en la obra, como si Platón transmitiera a su filosofía no sólo su diapasón vital, sino sus tratos de diaria sociedad, con sus alegrías y sus cien hieles y amarguras. Cuando un principio es falso, a medida que se le aplica con más rigor, la falsedad se robus-

[6] Aunque la moda de ahora es negar su autenticidad: cf. L. Edelstein, *Plato's Seventh Letter*, Londres, 1966 y N. Gulley, «The Authenticity of the Platonic Epistles» en el vol. col. *Pseudepigrapha* I (Entretiens Hardt, 18), Vandoeuvres-Ginebra, 1972, 105-130. Cf. sin embargo M. Isnardi Parente, *Filosofia e politica nelle lettere di Platone*, Nápoles, 1970, s. t. 103-111.

[7] Cf. A. Diès, *Autour du Platon*, París, 1972², 400-449.

tece y se multiplican las absurdidades. Que es lo que ha pasado con el biografismo llevado a la exégesis de Platón, que se engaña de medio a medio. La inflazón de elementos históricos y biográficos allí, bien que mal, ingeridos no sólo no explica los Diálogos, ni muy a cuartas, sino que puede que arroje sobre ellos, en los más de los respectos, una luz que no les conviene. No es sólo que se da una estimación ligera y desceñida de los Diálogos, sino que la figura de Platón, empequeñecida de medida, se coloca feamente en un fondo que no le conviene. Esos datos (de ellos, interesantes, pero en ningún modo esenciales; de ellos, en absoluto insulceces importunas e inoportunas) más que revelar, hurtan la verdadera verdad, dan insuficiente testimonio para conocer la manera de la esencia del pensamiento platónico y confunden lamentablemente la personalidad filosófica y el yo humano del filósofo, que es cuanto hay que decir. Dan grotesca importancia a cosas muy de superficie y cáscara, laterales y subalternas, cuando se cae de su peso que ocurre justamente lo contrario, que la filosofía de Platón es cosa que no puede entregarse a los vaivenes de las diabluras de ciertos señores que profesan en la filosofía biográfica o biológica. ¿Qué le vamos a hacer, si la única realidad enérgica existente en los Diálogos es su filosofía y el soplo de sustancia imperecedera, sobrehistórica, que alienta en ellos? A la filosofía no se va por la biografía. Esténse, pues, quedos ciertos platonistas noveleros que, para dar una explicación del desarrollo del pensamiento platónico, se dedicaron a estudios de fantasía más que de crítica y urdieron aquella biografía filosófica de Platón, que tan felices hizo a nuestros padres: en buena parte, un folletín filológico inventado de su cabeza con encendida imaginativa o producto de una falsificación alícuota de los pocos datos conocidos y, en algún caso, un verdadero libreto de ópera sin música, tan hirviente y colorista.

Por manera que, en suma y como en una palabra, yo diría que el intérprete de Platón erudito de esas materias, si sólo erudito, tiene su caudal en calderilla (aunque, a lo mejor, es un millonario) y, viceversa, el inerudito e incurioso de tales materialidades puede, por caso, entender a Platón profundamente, y quien no lo crea así, es que ha practicado muy poco a Platón.

Esas tres cosas se pide a la filología en el caso de Platón, como en el de otro cualquiera autor. Pero todos sabéis que, tratándose

de Platón, se solicita también la intervención filológica para que, una vez cumplidos sus menesteres policíacos de desenmascarar la obra espúrea que corre bajo el nombre de Platón, emita dictamen tocante a la cronología de los Diálogos auténticos, pues el análisis de los diferentes estratos cronológicos de la obra platónica nos sirve, se dice, para acompañar al pensamiento platónico en su trayectoria temporal y en su posible evolución. A este último convoluto de problemas se llama, por analogía con la homérica, «cuestión platónica». Esta tarea, tan traída y llevada, ha sido allanada por infatigables exégetas en lo que se refiere a ciertos grupos o constelaciones de Diálogos, escalonados en progresiva seriación temporal que la estilística manifiesta desde afuera; pero cuando se desciende más al caso individual, pisamos un terreno resbaladizo, por el que debemos caminar con tiento y con pies de plomo, porque la policía filológica dista mucho de haberlo puesto en claro. En todo caso, tal vez se haya insistido demasiado en esta faceta de la cuestión, y es prudente dejarla ahora a un lado (sin perjuicio de volver luego sobre ella), para detenernos en problemas de más encarecida urgencia, pues no es aquello, con ser harto, lo que ahora importa. Eso, sin duda, es algo; eso, sin duda, fue mucho en la filología platónica de otro tiempo; pero eso, sin duda, no es hoy bastante. En efecto, en el caso Platón, la filología debe completar sus ministerios de crítica de textos y de datadora de Diálogos, con otro, más importante. Porque los Diálogos contienen una filosofía, pero imperfectamente expresada y como en potencia. La relación, en la obra escrita platónica, entre la letra y el espíritu, entre la forma literaria y el contenido filosófico del Diálogo es, en principio, un problema filológico que, bien entendido, nos lleva a comprender cómo la obra escrita de Platón apunta a una doctrina no escrita, cuya reconstrucción es también, en principio, un problema que exige un ímpetu de intelección que sólo el filólogo puede proveer. Ésta es, a mi entender, la cuestión sustantiva que debe hoy abordar la filología platónica para cumplir estrictamente con su estricto deber en las alturas de su historia por que ahora bogamos. Ésta es hoy la auténtica «cuestión platónica» y un problema, por cierto, de complejidad terrible: todos sabemos hasta qué endiablado punto lo es.

Estoy por decir que, por causa de esa cuestión, el pensamiento de Platón es el secreto mayor de la historia del pensamiento. ¿Por

qué? La pregunta es tremenda y titularía, por sí sola, una investigación dilatada para escrutarla [8]; pero bien será que nos detengamos un momento en indicar brevemente (pero radicalmente, esto es, yendo a la raíz) la causa de ello.

La razón es porque los Diálogos —género tan incomprendido— son lo más distinto y distante de una exposición cabal del pensamiento platónico, que pretendiera sustituir a la enseñanza por contacto directo entre las almas de maestro y discípulo. Ésta sí que es contemplación sin límites, conversación sin pausa que muy lenta, muy sin prisas, resuelve con despacio las grandes cuestiones debatidas. Que el Diálogo sea eso es, para Platón, cosa tan imposible como indeseable. El Diálogo no tiene la voluntad de ser vicario del contacto directo, sin interposición ni medianería, entre el doctrino y el maestro conversable para tratarse y traficar espiritualmente. Bien al contrario, se siente como trámite intermediario, como convite para aquel discurso y verdadera enseñanza, de la cual da un reflejo distante y nostálgico. El Diálogo platónico, en principio, no vive por cuenta propia; tiene una dimensión transitiva y trascendente, esto es, se sale de sí mismo y apunta a algo que no es él, que está más allá de él; o por otra comparación muy platónica, su relación con la palabra del maestro es semejante a la que guardan las cosas sensibles y cismundanas con el mundo de las ideas [9]. El diálogo escrito filosofante tira y se encamina a que el lector, irritado con el interés de la lectura, se descontente de ésta y, mal contento con la escritura, comprenda que la filosofía es una realidad que exige ser vivida y no leída. Se esfuerza por que muerda en el corazón del lector y le llegue hasta la raíz del alma el deseo de prolongar el diálogo en otra conversación o συνουσία de alma a alma y de hombre a hombre con el maestro, haciendo de la letra muerta obra de vida; que, en llegando allí el novicio, podrá paladear lo

[8] No he de hacerlo aquí, mayormente cuanto que, en otro lugar, yo mismo he entrado en el tema con mi cuarto a espadas. No tengo para qué reincidir en lo ya expuesto: cf. «El diálogo y la filosofía platónica del arte», *Estudios clásicos* XII 1968, 311-374 (recogido en el libro *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1974², 137-203).

[9] Cf. K. F. Hermann, «Ueber Plato's schriftellerische Motive», en *Gesammelte Abhandlungen und Beiträge zur classische Literatur und Altertumskunde*, Gotinga, 1849, 281-305 (recogido en el vol. col. (ed. G. Gaiser) *Das Platonbild. Zehn Beiträge zum Platonsverständnis*, Hildesheim, 1969, 33-57, s. t. 39).

que le rozó los labios apenas y se le garantizan placeres de pensamiento corriendo ideas, avivando inquietudes, hablando con el maestro mano a mano y boca qué pides, juntos en canje constante de muchas pláticas y juicios, yendo días y viniendo días.

Tal es el efecto que, con estrategia meditada, premedita Platón causar en sus lectores, a través de lo que en todo Diálogo hay, a la vez, de poderío de sugestión y de íntimo fracaso. Produce en el lector una conmoción profunda, hace operación en su ánimo; pero ese grado no es sino la incoación de otro, que verdaderamente se busca y del cual, porque ofrece el «hueco de su ausencia», es el Diálogo precurso y solicitación. Y lo presente en tanto que ausente es, naturalmente, la enseñanza oral de Platón, de la cual es el Diálogo un subrogado. De donde se engendra que, aunque el diálogo platónico no sea sólo eso, es también eso: invitación al lector para que se descontente con la lectura (el Diálogo parece arbitrado, si se sufre la expresión, como género lectoricida) y para que se determine a vivir en caliente esas ideas y conocerlas enteras y verdaderas, esto es, prolusión y propedéutica a la enseñanza oral.

La dificultad de lectura de los Diálogos corresponde, pues, a una manera de ser de singular naturaleza, original y «sui iuris»; literatura peculiarísima que es sin otro ejemplo en la historia de las especies literarias. Por eso tienen el gesto lejano, que da esa emoción especial a su lectura, el de desgarrados de su hogar, de la Palabra, que ellos sienten como su patria nativa. Esto pone en su faz yo no sé qué aire de melancolía, desacomodados de la letra, aspirantes y añoradizos de la vida. Por sus condiciones y atributos tan peculiares nos invitan a una actitud contraria a la de un libro de enseñanza. Como hay una correlación honda entre su finalidad propedéutica y las formas composicionales y expresivas (hablando a medias) de su secreción literaria típica, resulta que crean indudables barreras a la comprensión y tan ello es así, que, con frecuencia, más que revelar un pensamiento, lo recatan y lo velan, y nosotros batallamos en opugnación de una fortaleza inexpugnable. Última consecuencia de esto es que infidenciamos y acabamos por pensar, con un aire de estupor íntimo, que el único lugar donde no está el pensamiento de Platón es aquel en que está su escritura y desconfiamos de cómo saber de cierto cómo ni cómo no pensaba nuestro filósofo.

¿Cómo asumir la ilusión cándida de que los Diálogos son toda la doctrina de un pensador que, robusto afirmador de la palabra, manifiesta baja opinión de la escritura? Platón habla con augusto desprecio o con saña exquisita de la escritura y, amigo de la sabiduría que surge del corazón, se manifiesta reticente, reluctante hacia una ciencia nacida de copiosas lecturas y en el trashojar de muchos libros, como les pasa a los hombres modernos, voracísimos de lecturas, revolviendo unos y otros libros con tanta gula de leer, que todos los libros nos parecen pocos y nuestra ciencia viene a ser una aventura de biblioteca para acaudalarnos de lecturas y extenuarnos en largas erudiciones librescas. Si damos crédito a la doctrina que da en los Diálogos, manda Platón tener en poco aprecio la letra, pues sólo tiene precio lo que se escribe en el alma del discípulo. Así amonesta, sobre todo, en un asendereado lugar de *Fedro* (274 b - 278 b), sobre lo decentado o parejo de la escritura, y su contrario (εὐπρεπείας γραφῆς πέρι καὶ ἀπρεπείας) y en el «excurso filosófico» (un «aparte» o «incidente» filosófico dentro de la materia biográfica) de la *Carta séptima* [10]. Estos testimonios no deben entenderse como una alusión al carácter subjetivo (a lo místico o a lo existencial) de la expresión filosófica, ni tampoco como confesión del asistematismo de un filósofo que no solamente no tuvo sistema, sino que intencionadamente lo rehusó. Creo, con la opinión más común, que la advertencia es autocrítica, que apunta a su propio caso y escritura y hasta juega con textos propios, según se ha visto [11], es decir, que se refiere, en su propio caso, a la contraposición entre la palabra viva, cuya virtud penetrativa se transmite de corazón a corazón en derechura, y la palabra embalsamada y en conserva, que es la escritura.

[10] El susomentado paso ha sido muy diversamente interpretado: cf. W. Bröcker, «Der philosophische Exkurs in Platons siebentem Brief», *Hermes* XCI 1963, 416-425; K. von Fritz, «Die philosophische Stelle im siebtem platonische Brief und die Frage der 'esoterischen' Philosophie Platons», *Phronesis* XI 1966, 117-153 (versión inglesa recogida en *Essays in ancient Greek philosophy* (edd. J. P. Anton - G. L. Kustas), Albany State Univ. of New York Pr., 1971, 408-447); H. G. Gadamer, «Dialektik und Sophistik im siebentem platonische Brief», recogido en *Platons dialektische Ethik und andere Studien zur platonischen Philosophie*, Hamburgo, 1968, 221-247; M. Isnardi Parente, *o. c.* 49-99.

[11] Los πολιτικοὶ λόγοι de *Phaidr.* 278 *c* apuntan a *La República*: nótese el paralelismo entre *Phaidr.* 274 *b* - 278 *b* con *Resp.* 376 *d* y 501. Cf. W. Luther, «Die Schwäche des geschriebenen Logos», *Gymnasium* LXVIII 1961, 526-548.

Esta doctrina, de la que son los Diálogos discursivos y cavilosos, nos produce una impresión, un si no es azorante, desazonadora, desalentadora; nos asusta. Tal pues escritura como los Diálogos, nos lo ruega Platón muy encargadamente, no debe ser tenida por reflejo plenario de su doctrina, pues que si la palabra es ya imitación de la vida, la escritura es todavía menos, es reimitación, pertenece al linaje de los remedos o cosas reproductivas o imitativas en segundo grado. Platón es el autor de una obra escrita siempre admirable para ser leída, dotada de todas las partes que la pueden hacer amable y que convida a leerla con la lentitud en que se complace el deleite; es el escritor envidiado no por unos literatuelos cualesquier, sino el escritor que escribe primores y que, gracias a sus gracias, es envidiado por los artistas más primos en el escribir; nadie ha escrito diálogos con esa inquietud nerviosa, muscular y casi deportiva que tiene el género en Platón, ni con ese dominio de tonos y timbres. Bien está que un filósofo nos diga que considera su obra de escribidor como labor humilde del pensador. Pero ¿no es desconcertante que, justamente en algunas de las páginas más deseadas de su obra escrita, que saben a gloria, despotrique contra la escritura, que sólo excita sus resquemores, cuando no sus invectivas, y, en todo caso, las fibras filosóficas de su desdén, no afectado?

Éstas son algunas de las razones que, viniendo a convergencia, explican la dificultad de la lectura de los Diálogos y la dificultad de que los tomemos, sin más, como testimonio del pensamiento de su autor: su valor testimonial se nos convierte en algo muy problemático, archiproblemático, no admitirlo así es gana de engañarse. Y de estar la escritura muy por debajo de la palabra, viene que el autor no parezca tenerlos en mucho relativamente al valor que confiere a la enseñanza oral. Y porque son poco comunicativos de su pensamiento, de ahí les nace su oscuridad, por debajo de su apariencia trasparente, oscuridad aspirante a ser aclarada fuera de la letra. Pero sobre haber, en los Diálogos, estas notas tan peculiares, hay que una serie de referencias muy próximas a Platón nos permiten no sólo estatuir la existencia, sino ensayar la restitución de una doctrina no escrita, bastante sistemática, del filósofo. Esto, unido a todo lo anterior, nos empuja a tomar en consideración la doctrina no escrita de Platón. ¿Con qué derecho se toma el pensamiento de Platón por aquel asa y no también por ésta? Pues la

escritura filosófica de los Diálogos se confiesa como algo deficiente, que no se basta a sí mismo, como algo imperfecto que lleva en sus entrañas, viva y operante, la aspiración a la perfección. En el sentir de Platón, la perfección de la doctrina impersonal y escrita de los Diálogos estaba en la enseñanza oral y personal de la Academia.

Dígaseme si la singular relación entre forma y contenido en los Diálogos, que el lector filólogo detecta, si la diferencia entre doctrina escrita y no escrita, si este problema no debe ser capitulado como la auténtica «cuestión platónica» de la filología hodierna. En cambio, ciertas inquietudes que antaño se consideraron medulares en esa cuestión ahora no interesan.

3. DE SCHLEIERMACHER A JAEGER

Creo que se nos impone hacer una historia rápida, por cortesía con el oyente, de la cuestión platónica. Para que luego se vea el alcance de la actual involución en este tema, al tratar de poner algún orden en el haber y debe de la filología platónica en el pasado, voy a prescindir de aparato erudito (pues una erudición extensiva nos pone en riesgo de favorecer lo insignificante en detrimento de lo selecto y eficaz); pero, en cambio, voy a intentar señalar con claridad los hitos decisivos de esa historia y los conceptos fundamentales que han jugado en ella.

Para obtener sobre este asunto la dosis de claridad prácticamente requerida, nos basta con retroceder a poco más de un siglo y medio. Comenzaremos con el siglo XIX, pues si vamos más lejos, remontando la historia, antes, en el setecientos, la imagen de Platón fue bastante oscurecida por las luces de la Ilustración, al afanarse algunos filósofos por dar orden y fisonomía sistemática al pensamiento que, en los Diálogos, leídos por sí mismos, discurre sin mucho hilo sistemático. Por más conato que pusieron en ello, no consiguieron reducir a sistema un pensamiento, *el de los Diálogos*, que parece ser lo menos parecido que cabe a un sistema; pues es palmario que el pensamiento de los Diálogos tiene un carácter bravo e insumiso, irreducible a esos esquemas trazados a cordel por los profesores

o pedagogos de la filosofía, que gustan de enregimentarlo y ponerlo en tantas o más cuantas partes (ética, física, dialéctica...): ni se aviene a ese encasillamiento, ni está a dejarse apretar en unas cuantas líneas o páginas que deshuesan lo que es vida en cuadros sinópticos y resúmenes. Sobre estos intentos (realizados, por lo general, desde construcciones sistemáticas de raigambre neoplatónica) recayó, hace tiempo, firme sentencia adversa. Pareció la suya una absurda y loca idea, pronto desalojada del favor de los platonistas; intentos en el mismo sentido que esas teorías antaño acostumbradas, pero más cercanos en el tiempo, dicen que tienen hoy la más triste figura que cabe imaginar. (Pero no dejaba de asistirles a estos filósofos sistemáticos del siglo decimoctavo alguna razón, aunque no encontraran el camino correcto para razonarla: veremos más adelante por qué.)

Luego de eso, el siglo XIX (a lo que me parece, también en esto nuestro más próximo enemigo) comenzó por plantear el problema dándole su forma extrema, procedimiento que, aunque tiene ese inconveniente, se recomienda por su claridad. Me refiero, claro está, a Schleiermacher, traductor de prendas y de calidad, y aún estoy por decir más, figura que ocupa lugar preeminente entre todos los platonistas habidos en ese siglo. Platón traducido, adviértase, es no ya medio Platón, sino una pequeña parte de Platón; pero no importa, menos que medio Platón, un ochavo de Platón vale muchísimo más todavía que muchos autores enteros. Quiero decir que debemos agradecer las buenas traducciones de Platón. ¿Cómo encarecer suficientemente la versión de Schleiermacher, superna traslación germánica de Platón y dechado de una nueva manera de entender la traducción, tejiendo con urdimbre alemana tramas tan bravamente griegas y de tan fina hilazón? [12]. No hay palabras con que encarecer este libro sacado a luz hace ciento y setenta años y luminoso todavía. En la introducción, penetradísima, que puso a su traducción [13], se nos manifiesta Schleiermacher como obrador primero de un contacto con la platónica cuestión. La interpretación

[12] Cf. W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, Berlín, 1870, 645-687 y lo que decimos en p. 103 y ss. de «La traducción de las lenguas clásicas como problema», *Estudios Clásicos* XI 1967, 89-140 (recogido en mi librete *Experiencia de lo clásico*, Madrid, 1971, 85-136).

[13] Puede verse también en el vol. col. citado en nuestra nota 9, *Das Platonbild*, 1-32.

platónica de Schleiermacher fue, por largo tiempo, un ejemplo clásico de la grandeza y, al tiempo mismo, de las limitaciones de una comprensión filológica de Platón. Reconoció perspicuamente en la forma dialogada algo esencial del filosofar platónico, no como su cáscara o vestimenta o como si fuera una tilde de que se puede prescindir. Este reconocimiento de la relación nada fortuita entre la forma del diálogo y el contenido filosófico del mismo es un aspecto fundamental, en el cual la filología platónica posterior no ha hecho sino proseguir, cada vez a niveles más profundos, el camino roturado por Schleiermacher. Hoy sabemos muy bien que el diálogo (juego serio) es la única forma legítima en la que el «logos» filosófico puede fijarse por escrito[14]; pero sabemos también que, en el sentir de Platón, a costa de grandes limitaciones. Schleiermacher, en cambio, pensaba que los Diálogos tenían la exclusiva del pensamiento platónico, practicando una grave simplificación, que tuvo mucho séquito. La sobrestima de la obra escrita equivalió, en su caso, a declarar negligible la tradición indirecta, es decir, que su actitud ante las noticias sobre la doctrina no escrita de Platón consistió en preterirlas, y últimamente en ignorarlas; y, en efecto, la filología platónica subsecuente, salvo rarísimas excepciones, la dejó de costado, hurtándose a los cuidados de su reconstrucción: desde el punto en que se desentendía y se retraía por completo de este problema filológico, apuntaba cuidadosamente a reconstruir la filosofía platónica conforme al sólo testimonio de los Diálogos. Esta tesis ha estado, desde Schleiermacher, formalmente instalada en la cabeza de casi todos los platonistas, en cuanto a la doctrina no escrita ignorándola concienzudamente, tanto que ni siquiera la echaban de menos.

Por otra parte, Schleiermacher (así respondía a una incitación de Federico Schlegel, quien había inspirado sus estudios platónicos) puso en circulación una idea muy personal de la «evolución» del pensamiento de los Diálogos, que correspondería a un plan didáctico y metódico y no a los progresos personales del propio filósofo

[14] Cf. J. Stenzel, «Literarische Form und philosophischer Gehalt des platonischen Dialoges», recogido ahora en *o. c.* en nuestra nota 5, pp. 32-47; R. Schaerer, *La question platonicienne. Étude sur les rapports de la pensée et de l'expression dans les Dialogues*, Neuchatel, 1938 (2.ª ed., ampliada con un postfacio: París, Vrin, 1969); H. Gundert, *Dialog und Dialektik. Zur Struktur des platonischen Dialogs*, Amsterdam, 1971.

(salvo que Platón exponía su filosofía a los lectores siguiendo, en lo sustancial, el mismo camino que él otrora recorriera). La composición de los Diálogos da la impresión de una obra que ha ido creciendo sin previa meditación de plan; pero sí que lo hay: la mira de Platón, al escribir los Diálogos, habría estado en producir para el público algo así como un curso de filosofía por entregas. La explicación acaso no es tan extraña como, durante casi entero el siglo XIX, se les apareció a muchos (más adelante veremos algo de esto). El caso es que esta interpretación no convenció en su día, por razones ahora no del caso, siguiendo los intérpretes más bien el parecer de K. F. Hermann, que explicaba la evolución (incuestionada) como un progreso personal del propio Platón; por no hablar de otras explicaciones singulares, como aquella curiosa idea avecindada en la cabeza de Eduardo Munk (1857): los Diálogos pintan el retrato de Sócrates como «el Sabio ideal» y, por ello, como es de lógica, *Fedón*, donde asistimos a la escena obitual, es el último en data.

El primer postulado, en cambio, de la actitud interpretatoria de Schleiermacher, el acotamiento de la filosofía de Platón a los Diálogos, se ha mantenido como dogma de sustentación de la hermenéutica platónica hasta nuestros días. Sobre los Diálogos, ensisismados o leídos por sí mismos, se ha concentrado, durante siglo y medio, el estudio y ocupación de los platonistas, primero, para datarlos, al menos por grupos; y segundo, para reconstruir la posible evolución de su pensamiento, bien desde perspectivas filosófico-sistemáticas, bien desde presupuestos históricos y biográficos. Refresquemos la memoria de esta historia, haciendo balance de lo conseguido en ambos sentidos.

Espoleada por el problema cronológico, hacia los términos del siglo XIX la filología platónica, y sobre todo, quien entonces hacía sus veces, se puso a estudiar el decir platónico estilísticamente, reviéndose y descendiendo tanto a lo particular de él [15]. Fue entonces el estudio y ocupación de filólogos meticulosos y pacienzudos (ingleses y alemanes, de nación) entrar con la lupa y meter el cuchillo anatómico por la lengua de los Diálogos, operación a la que

[15] Cf. un buen resumen del tema en R. Simeterre, «La chronologie des œuvres de Platon», *Rév. ét. grecques* LVIII 1945, 146-162. Reservas críticas al método: P. Kretschmer en *Glotta* XX 1932, 232.

consagraron no pocos afanes y diligencias. Disecaron, con minuciosidad de entomólogo, el vocabulario y descuartizaron la fraseología, sin que nada quedara por desmenuzar. Recogieron solícitos, sin perdonar fatiga en la observación menuda, los vocablos vírgenes, esto es, las voces nuevas o jamás oídas y las inoídas o los usos inusitados en unos Diálogos que el escritor hace, en cambio, en otros. Su arsenal expresivo, su «modus dicendi» eran muy estudiados, para todo mirarlo y poner en su punto, con exacto rigor y no a ojo de buen cubero, en la prueba judicial y examen procesal del estilo platónico. Ministraron toda suerte de particularidades relativas a los hiatos, al ritmo y al período numeroso. Especialmente les atraían las partículas, las que sirven para trabar oraciones, para la síndesis oracional, y las que sirven de puntales para el andamiaje de cada oración. Llevaron también al dedillo las ocurrencias y empleos de otras partículas, verbigracia, las que actúan de ademanes lingüísticos típicos para la aseveración, en las fórmulas de respuesta, o las que esposan entre interrogantes el enunciado erotemático o las que asientan una pregunta con una nueva inquisición, que son de lo más fisonómico del estilo platónico... Todo esto se medía con el escantillón de la obra ultimogénita, *Las leyes*. El resultado fue certificar, muy entera y cumplidamente, que hay concomitancias ciertas entre algunos Diálogos y, en cambio, entre otros, caracteres diferenciales que saltan a los ojos, de donde se deduce que Platón, en su escritura sucesiva, habría hecho algunos usos nuevos, así en el venero del léxico (términos técnicos, sinónimos, compuestos), como en ciertos pormenores del organismo y formas del estilo, por ejemplo, algunos tranquillos y lañas de la sintaxis. Asimismo repararon en que algunos modos de decir y giros vocabulares habitualizados característicos de tal grupo de Diálogos difieren de los predilectos o dominantes en otro grupo, que se deduce entonces ser de otra época. El censo de observaciones sobre el lenguaje en que Platón se produce, con tanta particularidad circunstanciadas y apresadas como con finas pinzas de cirujano, lo encerraron aquellos escrupulosos filólogos en una buena medida de tablas, completas (ni uno más, ni uno menos) y pulcras en el pormenor, fehacientes de las concomitancias y diferencias, y lo resumieron en nómina y cómputo, en probanzas aritméticas y guarismos prolijos que servían de testimonio para seriar cronológicamente los Diálogos. Todo eso

fue, en la filología platónica, el pan nuestro de cada día, como decirse suele.

Lo que los métodos estilométricos probaban era, sobre todo, la datación contemporánea (tardía) de los diálogos «dialécticos» (*Sofista, Político, Filebo* inmediatamente antes de *Timeo, Cricias* y *Leyes*), datación que, desde entonces, los críticos, contestes, consideran archievidente. Ésta fue sorpresa de bastante calibre e hipótesis que cambió el mapa de la «evolución» en los Diálogos, por cuanto he aquí que, por ocuparse de ejercicios lógicos de método, Schleiermacher (y muchos le siguieron, por mal camino) los consideraba escritos en primer lugar.

De esa mala pasada que le jugó la estilometría a Schleiermacher se dedujo el fallo de la idea schleiermacheriana de evolución, acaso apresuradamente, porque la pretendida sinonimia de cronología y evolución puede ser (lo es de hecho en otros casos) francamente errónea. Entonces el desarrollo del pensamiento platónico fue visto (y todavía lo es hoy por alguno) como el tránsito, desnutriéndolas de realidad, desde una concepción ontológica de las ideas a otra puramente lógica de unas ideas desencarnadas o conceptos puros. Es de señalar que la interpretación dinámica o funcional de las ideas platónicas como «leyes del pensamiento» viene de algunos intérpretes que estaban particularmente interesados por las cuestiones de método filosófico, aunque éstos se la atribuían a Platón ya desde un principio (la diferencia es muy importante), sin perjuicio de admitir una cierta evolución en matices dentro de la misma. Hablo, naturalmente, de algunos filósofos afiliados en el neokantismo, quienes, no sabemos por qué títulos posesorios, se consideraban los únicos derechohabientes de Platón y poseídos de su importante papel, como hijos espirituales, o sobrinos al menos, del filósofo ateniense, lo arrolaban y enfeudaban a su secta y se reservaban un celoso monopolio en la interpretación de su doctrina.

Para nadie es un secreto que Paul Natorp —aquel buen filósofo y hombre tan bueno— partiendo del doctrinal kantiano, según Cohen y él mismo lo interpretaban, se lo impuso a Platón coercitivamente, a hierro y fuego, para hacerle actuar bajo los dogales y disciplina de la filosofía al gusto marburgués. Son de ver las demasías a que acudió Natorp para hacerle decir a Platón, no lo que dice, sino lo que él quería que diga. Reflejándose, reflexionándose

en el filósofo griego Natorp se puso a pensar honradamente que tales pensamientos lo eran de Platón, cuando en verdad lo eran tan sólo suyos. La versión neokantiana de Platón es un puro tropo en que el intérprete se toma a sí mismo por Platón; es, visiblemente, el mismo profesor Natorp y su Platón, criatura especularia en que se miraba el hermeneuta, espejando su propio rostro. Tiranizándolo hizo de Platón persona, en fin, tan análoga a sus ideas, que viene a ser una verdadera formulación de ellas. Y, sin embargo, sería cortedad de juicio insigne pretender amenguar la importancia de una obra como *La doctrina de las ideas de Platón. Una introducción al idealismo* [16], libro provocativo y, acaso, la contribución más importante al platonismo de nuestro siglo, en cuanto repristinación filosófica personal y reconstrucción, mediante la propia meditación, del pensamiento platónico, repensándolo hasta su raíz profunda desde la experiencia del intérprete.

De ese modo otra vez, en el arranque de nuestro siglo, la filosofía profesional parecía ganar la partida a una filología platónica de retuso horizonte y corta de resuello. A nuestro principio de siglo, en efecto, los oficiantes de la filología platónica se habían distraído en una filología cutánea, residenciada en lo accidental y desdeñosa de las importancias; y así la platónica resultaba una filología encogida (que se encoge y retrae hacia menudencias) que pretendía recluirse en una estadística de porcentajes y en fines meramente serviciales. Pero al cabo resultó que no había tal cosa y que el desquite de los filósofos profesionales era aparente, pues pronto se vería que la filología platónica tenía que ser muy otra cosa, y mucho más, que una filología de inspiración métrico-decimal bustificando su propia limitación.

No pienso ni digo que fue tiempo perdido, ni pretendo mayusculizar su ineficacia, en unas cosas, aminorando su éxito, en otras: aquí, como siempre, hay que salvar las virtudes, destacándolas de los errores. Para el filólogo son timbre de orgullo los hábitos científicos de paciencia, de cautela, de reserva y sobriedad y, cuando alguien nos los enrostre como si fueran un demérito, tengamos ufanía en corroborar la especie: implican toda una moral

16 *Platons Ideenlehre. Eine Einführung in den Idealismus*, Leipzig, 1903 (1922²). Crítica, en D. Ross, *Plato's Theory of Ideas*, Oxford, 1951, s. t. 226 y ss.

y del más egregio cuño. Menos aún digo que el filólogo se avergüence de serlo, es decir, se avergüence de no ser filósofo: lo que digo es que debe ser filólogo sin medrosidad ni timidez. No digo yo que no valiera la presa la caza, sino que digo que la estilometría, con todo y ser tan interesante, no resuelve las cuestiones importantes. Años de experimento han demostrado los inconvenientes de la utilización harto cruda del método que los estilómetras lucubraron. Las más exquisitas diligencias estilométricas no bastan para formar conocimiento de la data de los Diálogos, salvo en lo tocante a su adscripción, en grueso y en junto, a no más de tres grandes grupos; cuando se buscan más finuras en el ordenamiento temporal, la estilometría claudica. Ello es que esto de la estilometría empezó a ver pronto cómo se le aflojaba la asistencia de fervor; a medida del avance de los años, el desencanto ganó los corazones, el respeto se hizo tibieza, interés evanesciente, para acabar naufragando en un despego casi general y pasar al limbo de las curiosidades perdidas. Hoy la estilometría, que fue ramo de la filología platónica novecentista muy interesante, dio lo que podía dar y está colocada en su lugar descanso. Nuevas tentativas desde esa base, aunque corran a cargo de matemáticos inteligentes y aplicados, no solicitan la convicción ni el entusiasmo: nos parecen galvanizaciones a deshora, según una antepenúltima moda, y la escasa atención polémica que suscitan ya indica que son tempestades en vaso de agua casi en seco. La estilometría fue interesante, ya no es interesante. Satisfizo, no satisface.

Y llegamos a los años que corrieron, como paréntesis, en el entretiempo entre las dos guerras mundiales, pausa entre dos beligerancias. Estos años interbélicos (o, para ser más exactos, entre el comienzo de la primera guerra, en 1914, y el comienzo de la segunda, en 1939) son, a mi paladar, una edad áurea de la filología platónica. Se vio entonces que ésta no se daba por muerta y ensayaba, donde era debido en la arena platónica, el vigor de sus miembros. Nuestros estudios viraron de orientación, en hora afortunada, labrándose un instrumento eficaz de reanimación de la filología platónica, que así recobraba su peso y su rango. En dos direcciones diferentes se abrió paso una nueva actitud interpretatoria. Digamos algo de cada una de ellas por sí.

Por una parte, hay que citar los escritos platónicos de Julius Stenzel (entre los años 1914 y 1934), quien, entre todos y el primero de todos, supo reconstruir el sentido y orientación de la evolución del pensamiento platónico en un punto central, la doctrina de las ideas, mostrando filosóficamente en la investigación del contenido cómo se compaginan unidad íntima y evolución [17], es decir, evidenciando la evolución como un progreso en la unidad del pensamiento platónico: la dialéctica platónica sube, cuesta arriba, desde los fenómenos al ser y, en aquellas alturas elevada, desciende desde el conocimiento del ser al de sus apariencias, conduciéndonos de retroviaje; pero mientras que en los Diálogos de la primera época la mirada se orienta hacia las Ideas, en la última época, en cambio, mira más a cómo se desciende, cuesta abajo, a lo particular por el camino de la «diheresis» de lo general. La contraposición entre génesis y sistema se supera satisfactoriamente en este punto tan raigal y, a la vez, se ve bien cómo se compaginan, en su conexión interna, las intenciones aparentemente contradictorias del filosofar platónico (teoría y praxis, ética y ciencia matemática, fundación de una Escuela y proyectos políticos): el libro *Estudios sobre la evolución de la dialéctica platónica* [18] razona muy bien aquel asunto y, en dicha obra y en otras investigaciones, también Stenzel aclara, con esmero y tino, cómo se componen y armonizan estas supuestas inconveniencias.

Stenzel era una buena cabeza de filósofo y sus páginas acusan siempre un recio cacumen filosófico de lujosa sutileza; pero era también un espíritu bien dotado para las delicadezas de la filología, para entrar, con destreza y virtuosismo, en la interpretación de textos arriscados que necesitan de cuidadosa y obstinada hermenéutica. Aparte otras excelencias, su obra revela también —yo diría que revela, ante todo— las ventajas de ver los problemas, a la vez, en grande y exacto, pues en él, filósofo fino, filólogo docto, es verdad que se encuentra una constante y omnímoda colaboración entre el

[17] Cf. K. Gaiser, «Das Platon-Bild Stenzels und seine wissenschaftliche Bedeutung», en la reimpresión de J. Stenzel, *Platon der Erzieher*, Hamburgo, 1961², V-XXV.

[18] *Studien zur Entwicklung des platonischen Dialektik von Sokrates zu Aristoteles. Arete und Diairesis*, Breslau, 1917 (segunda impresión: Leipzig, 1931, ampliamente tocada relativamente a la primera; repr. Darmstadt, 1961).

pensador con certera visión de los intereses filosóficos, que sabe calar el verdadero sentido de un contenido, y el filólogo, que da la nota exacta en una entrega a las dificultades del texto eficazmente entendido. Por acaso y de tarde en tarde se articulan y abrazan, en una misma persona, estas dos distintas calidades mejores. Así cuaja un modelo de platonista difícilmente superable, el más notable entre los de nuestro siglo, a mi pobre juicio; y eso que murió muy antes de tiempo. En Stenzel encontramos nosotros el pulso del platonista, relativamente al cual otros intérpretes de Platón (o que por tales a sí propios se reputan) parecen una pobre cosa tosca: con su paladar primario se nos antojan platonistas de la piedra sin pulimentar. Por todo ello los escritos platónicos de Stenzel son un voluminoso acontecimiento científico; según pasan los años, penetran y se aseguran más en el corazón del público entendido, que saluda su advenimiento como el orto de un platonismo de buena ley.

Hay que agradecerle el haber partido de una reconstrucción del filosofar platónico que hace justicia a su interna trabazón, en la que cosmos, orden político y alma individual son concordables por una común estructura fundamentadora del «logos». Hay que agradecerle, aparte el acertamiento en una cuantía de puntos concretos (que no he de ponerme a escudriñar aquí), el haber venteado nuevos rumbos para la filología platónica en general, pues, anticipándose a su tiempo (signo de alta inteligencia), le imprimió nuevo giro y feliz revolución. Produjo un afinamiento de nuestras cabezas y despertó o aguijó y sensibilizó nuestros nervios filológicos para una serie de temas clavados, desde él, en la preocupación de los platonistas. Así, por ejemplo, vio muy bien que la relación entre forma literaria y contenido filosófico no es, en los Diálogos, extrínseca o aleatoria, ni cosa meramente de corteza: léanse y tórnense a leer sus páginas «Forma literaria y contenido filosófico del diálogo platónico» [19], análisis finísimo de una cuestión que, a lo que pienso, no es todavía mina agotada. Ciertas páginas suyas [20] madrugaron en espolear, tan ahondadoramente, nuestro estudio y erudición hacia la investigación del pensamiento platónico a través de la tradición

[19] Cf. su estudio citado en nuestra nota 14.

[20] Especialmente en los citados *Estudios* y en *Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles*, Leipzig-Berlín, 1924 (1933²: repr. Darmstadt, 1959).

de la Escuela, tema que fue tomando inquilinato en una cantidad, cada vez mayor, de cabezas y que es hoy provincia prometedora de los estudios platónicos... Por tantos y tantos motivos, ¡gracias le sean dadas!

Lo dicho sobre Stenzel toca a la buena colaboración entre la filología y la filosofía. El segundo punto de avance es por lo que mira a la relación entre la filología y la historia en la exégesis de Platón. Por los mismos años, en efecto, la filología devolvía a Platón su color y velatura histórica, de griego de su época. Mirando a todo este progreso que trajo novedad y puso un nuevo estilo en los estudios platónicos, aplicaría yo aquellos versos de Antonio Machado, escritos con otra intención (el poeta miraba a Husserl, por lo visto):

Dicen que el ave divina
trocada en pobre gallina
por obra de las tijeras
de aquel sabio profesor
(fue Kant un esquilador
de las aves altaneras;
toda su filosofía
un sport de cetrería),
dicen que quiere saltar
las tapias del corralón,
y volar,
otra vez, hacia Platón.
¡Hurra! ¡Sea!
¡Feliz será quien lo vea! [21].

Pero, en este punto de la relación entre historia y filología para bien entender a Platón, vamos quedos y digamos algo acerca del diagnóstico diferencial entre dos maneras de aplicar la historia a ese fin, ya que no se trata de preferir la una o la otra manera, sino que la una es cosa justa y conveniente, y hasta excelente, y la otra responde a una idea confusa y barata, cuyo privilegio es el inevitable fracaso (relativamente a la alicorta filología platónica antecedente, este platonismo biográfico supuso algo así como salir de Malaguilla para entrar en Malagón).

Platón, no tiene duda, no es un pensador sin patria ni edad (aunque su obra sea también monumento del intelecto sin edad),

[21] *Proverbios y cantares* XXXIX (en *Poesías completas*, Madrid, 1975[15], 160).

sino con profundas raíces en su sustancialidad étnica. El filósofo singulariza en un vértice supremo la visión íntegra de la vida engendrada por su pueblo, que él trae en la masa de la sangre. Lleva líquidas, corriendo por sus venas, características fundamentales tan del viejo solar griego, la forma griega, el modo griego. Una serie de rasgos de su pensamiento dimanan, por el tirón hereditario, de esa idiosincrasia de simiente griega, derivan por lenta decantación, como poso de oro, de los gustos raíces y de la urdimbre espiritual castiza de la helenía: ideas, estilos de vida y de arte, formas políticas, las instituciones, los sentimientos motores, las vigencias y usos imperantes, la peculiaridad de la lengua. Prerrogativa es del clásico poseer la gracia del presente sin tiempo; mas esto ni nos obliga a destemporalizarlo ni nos desobliga de percibir la vibración del tiempo griego que hay en Platón, su marcado acento temporal, ni de reconstruir el subsuelo de supuestos de su actividad pensante, esto es, la presión del modo de pensar de la época, de su temperatura espiritual. Pero aquí, una salvedad. Apuntemos una diferencia esencial entre dos modos de abordar históricamente el estudio de Platón, que tienen entre sí un género común, pero muy específicas diferencias y que, a mi ver, representan respectivamente la confirmación y el repudio de un método, según y conforme se aplique.

Pues claro es que hay maneras y maneras de entender lo histórico. Lo histórico puede tomarse en dimensiones de profundidad y en dimensiones de menudencia, designándose con un mismo término cosas muy opuestas en dirección y en calidad. En este territorio, lo histórico se ha tomado, a veces, en zonas superficiales, a flor de piel, y se ha pretendido que el concreto vivir histórico contemporáneo de Platón y la conducta personal de su vida (el compromiso político, particularmente) funcionen como sustrato sobre el que se levanta su pensamiento. Se han glosado puntos centrales del filosofar platónico en función de motivos cordiales, retazos de vida y palpitaciones reales de su biografía. Platonista hay que demuestra a quien le quiere oír que la filosofía de los Diálogos, o de algunos de ellos, corre paralela a las vicisitudes de la vida política de su autor (proyectos políticos, eclipses y apartamientos de la acción política, reingresos), cuyo resultado es, pese a todo, una construcción algo descosida e incoherente, que da la impresión de una serie de coletazos contradictorios; ni aun extremando nuestra

buena voluntad, entendemos el dicho paralelismo. Otros, todavía más frívolos y audaces, ofician de enterados en la biografía íntima del filósofo, dicen conocer los más indiscretos secretos del mismísimo Platón y los hacen funcionar como supuestos de su pensamiento: no pocos pormenores de esta biografía (en la que la fantasía entra en grande escala) son imaginaciones inventadas a su salvo y con bastante presunción. Lo psicológico-biográfico, la causalidad situacional y vivencial han pasado al primer plano en algunas interpretaciones, que postulan relaciones condicionadas y de dependencia entre la biografía de Platón y su filosofía, entre las cuales mediaría un enlace decisivo, una relación muy intensiva.

No me ocurre negar la articulación de la obra de Platón con el hombre que la produjo, pues la doctrina de Platón es inseparable de éste, de Platón pensándola y diciéndola y escribiéndola. Pero se olvida demasiado que Platón es un filósofo y que a la aventura filosófica ha ligado Platón desde mozo su existencia personal; de donde, para enhebrar su obra con el hilo de la existencia de su autor, hay que entender por vida el drama individual de su existencia... filosófica. Para admitir sinonimia entre vida filosófica o vida de la mente de un filósofo y vida, en el sentido vulgarizado del término, no bastaría con extremar nuestra buena voluntad, sino que se necesitaría un verdadero arrebato de condescendencia culpable.

Enhoramala se hacen crudamente patentes, en el biografismo hipertrofiado de cierta literatura platónica, los inconvenientes de llevar más allá de las proporciones justas una colaboración entre el análisis de una filosofía y nuestro conocimiento de la historia del tiempo (tomando lo histórico en su acepción más chata, liviana y de poca monta) o de la biografía del filósofo, mal comprendida y abusivamente aplicada, porque a viva fuerza se la quiere articular a la supuesta evolución de su pensamiento. En cambio, cuando lo histórico se entiende, no como el estar histórico pasajero (magnificando, por malaventura, algunas particularidades secundarias de relación histórica entre el pensador y su contorno), sino como la fidelidad al ser histórico permanente, la colaboración entre la filología platónica y la historia es buena y siempre oportuna; cuando se analiza el contenido de humanidad histórica (en lo que tiene de distinta y extraña a nosotros) substante en el pensamiento platón-

nico, aquella colaboración es santa y buena; cuando el pensamiento platónico se proyecta en dimensiones históricas adecuadas de otra alzada (más en latitud, más hondo, más a lo lejos), ésta es labor excelente. Entonces el método cobra su debido rango y puede, con evidente beneficio, brindar puntos de relación iluminadores. Enhorabuena, porque entonces el tema resulta materia muy digna de atención. Distancia grande hay entre una y otra manera.

¿Estamos hablando de algún platonista concretamente? No, de ningún modo. De sobra advierten ustedes que hablamos en términos generales. Pero, aunque sean las comparaciones odiosas, según los que de ellas salen mal parados, no según Plutarco, ello es que yo no porque quiera molestar, en dosis apreciable, a nadie, he de poner sendos ejemplos que retratan los dos modos de entender la relación entre historia y filología platónica, sino porque necesito aclarar lo antedicho. Pido rendidamente perdón a ustedes por haber de personalizar.

Fue Wilamowitz varón doctísimo de herculina labor (una especie de Hércules filólogo) y talento cinglado vecino a Aristóteles. Este glorioso polígrafo y lumbrera de la filología clásica dedicó una pequeña parte de su diligencia y de su fabulosa capacidad de trabajo a la materia platónica, cuyo resultado fue la publicación, escritos en 1918, de sus dos volúmenes sobre Platón[22], obra tan celebrada de muchos y a la que se hicieron, con el corazón o sin él, tales homenajes (pero hubo, no con frecuencia, quien protestó). A Wilamowitz le eran conocidos todos los cuadrantes de la rosa de las ciencias filológicas, su saber no tenía riberas y en aquella obra suya, dígase lo que se quiera, aún hay amplísima lección y hasta tiene algunos chispazos gloriosos. Habla con variedad y nos da proporción de conocer tantas y tantas cosas proficuas para enterarnos de cuál y cómo era la Atenas de Platón. Peritísimo en quisicosas atañaderas a la biografía de Platón, pues se dio a averiguar pormenores de su vida y hechos, nos alecciona con muchísimas particularidades para poner nuestros pasos en los pasos de la vida

[22] U. von Wilamowitz, *Platon* I-II, Berlín, 1919 (1959[5]) y 1920 (1961[3]). Hoy en día las reservas críticas ante esta obra son generales, aunque se presenten en un tono tan moderado como el de M. Isnardi Parente, «Rileggendo il *Platon* di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff», *Annali della Scuola Norm. di Pisa*, ser. III, 3. 1973, 147-167.

del filósofo, a lo largo de la copiosa sucesión de sus sucedidos más importantes y también de sus hechos menudos, desarrollados con todo pormenor y deleitación. Nos da a gustar otras rarezas y amenidades, nos ofrece un análisis dilatado de la topografía, de las consejas míticas, de los yantares típicos del país y de otras materias curiosas, tan amenas como fortuitas, si no que totalmente remotas de la filosofía. Acaso ha querido ser liberal en esos puntos, para que le consintamos ser escaso en otros de sustancia y miga filosófica, pues que el olvido de estos últimos, en un libro sobre Platón, no puede atribuirse meramente a falta de memoria. Las cuestiones filosóficas no tenían sus dilecciones, porque Wilamowitz ni entonces ni antes ni nunca ha sido filósofo. Afirma [23], con irónica modestia, que él no pretende optar a un puesto en el escalafón de los filósofos y, siendo así que aquellos asuntos pertenecen para los filósofos, el filólogo, que se emplea en otros temas, no tiene por qué usurpar el oficio de filósofo; aunque esto no significa, por lo menos en lo que a él atañía, que no pueda escribir todo un grueso libro sobre Platón. Wilamowitz se ufana, con abusiva reiteración, de esta posibilidad; pertinacia, más que vituperable, sospechosa, porque indica una de dos: o que él no estaba muy seguro, o que los demás no habíamos de estarlo.

Es justo que comprendamos que así hablaba el biógrafo del hombre y del escritor, frente al filósofo sistemático (un Natorp) que veía en el escritor y místico, que hay en Platón, una verdadera desgracia para el filósofo. El propio Kant escribió, una vez, que el filósofo puede entender a Platón mejor que él mismo se entendía, en lo cual puede que haya, en cierto sentido, un fondo de verdad; pero, naturalmente, el historiador aspira, ni más ni menos, a entender a Platón como él mismo se entendía. Estos piques interferentes y esta reacción del filólogo frente a lo «ahistórico» de ciertas imágenes de Platón, son justificables.

Mas, como digo, lo malo es que Wilamowitz, gran filólogo, carecía de formación filosófica y el helenista sin formación filosófica arrastra toda su vida, como una cadena al pie, esa insuficiencia para enfrentarse con aspectos esenciales de lo griego. Lo malo es que, en este caso, en Wilamowitz se ve mucho bien al filólogo, tan poco

[23] *O. c.* X-XI.

sensible a estos temas, que marra al elegir, en una hora de mal consejo, un asunto de estudio que desborda sus aptitudes. Y peor aún es que, con su cuenta y razón, prisionero en un callejón sin salida, beatifica su propia inopia. Pretende disfrutar fuero para ofrecernos un Platón en el que la filología —se entiende, el positivismo filológico— es casi todo y la filosofía es casi nada. No persigue sino, y nada menos, que ofrecernos a Platón extrañándolo del centro en donde germina y sazona lo característicamente platónico, y esto contradice en su raíz misma la esencia de Platón y pretende lo imposible. No es posible tal cosa. Menos es posible todavía explicar el pensamiento de Platón por su biografía, o sea, convertir la biografía en telón de fondo de la obra filosófica de Platón. Viajes, manifiestos y programas fundacionales, retiradas y vueltas a la política, amistades: sobre un fondo tal el filósofo Platón solamente aparece —si es que aparece— en su más externa externidad. Pero todas ésas son tortas y pan pintado en comparación con la bienhadada ingenuidad de Wilamowitz, cuando asegura [24] en grave que *Fedro* son «horas perdidas de juego» en «un día feliz de verano»: es ya un lugar semicomún citar esta incalculable interpretación y frivolidad, acaso porque parece rematadamente cursi y ha dado algo que hablar y que reír. Sospechamos que exageraba este señor; pero, sin broma y sin trivializar la cuestión, es un botón de muestra de un error de perspectiva bastante serio. De arte que me parece —y perdóneseme la insolencia— que lo platónico de este libro, no exuberante de doctrina filosófica a la verdad, empieza y acaba en el título, dicho sea con todo respeto.

La obra es, en cierto modo, una pieza notable; pero que ha hecho notable daño y ha ejercido un influjo perniciosísimo sobre los destinos de cierta filología platónica. La alta autoridad de Wilamowitz, por su prestigio nominativo y personal, confirió mucho crédito a este libro, como moneda fiduciaria que corre y pasa por

[24] *O. c.* 354-384. He aquí algunas muestras de esta manía de asignar a cada Diálogo su determinado «Sitz im Leben»: *Gorgias* representa el final de la juventud y el momentáneo adiós a la vida política, anterior a los viajes (*o. c.* 234); *Menéxeno* significa el retorno a Atenas y las nuevas ilusiones puestas en la participación política (*o. c.* 267); *Menón* es el programa fundacional de la escuela (*o. c.* 272 y ss.); mientras que a *La República* la anima todavía el optimismo político, «resignación», después de los fracasos sicilianos, es el esquema que explica *Las leyes* (*o. c.* 527), etc.

el crédito de sus acuñadores, favoreciendo y como patriarcalizando un cierto género de estudios platónicos que, al encontrar en este libro su perfil representativo, han estado de epidémica moda. Naturalmente las imitaciones dejan chico al original, o sea, que comparadas las refundiciones con el original, se advierte en seguida que el difunto era mejor. Los principios del método, llamémoslo así, biográfico son los mismos; pero, por haberse enterado del asunto de prisa y mal, algunos autores los presentan aún más hinchados, caricaturalmente. ¿Conque es explicable el desarrollo del pensamiento platónico en función de la convivencia pública de Platón y de sus emociones cotidianas, según su estado psicológico o fisiológico? Pues, por nosotros, que no quede, parecen haber comedido consigo los autores de ciertos pintorescos revoltijos político-metafísicos. Andan por esos mundos de Dios muchos así, quiero decir, estudios platónicos de un género subwilamowitziano, que se llevó bastante, pues en él picaron demasiados filólogos, de los en alto y de los de abajo. Podría citar títulos con nombres propios y notorios (desde Wilamowitz hasta un Rodríguez cualquiera, aunque sea mala la comparación), pues hay bastante malo donde escoger y la cosa ocurre en todas las latitudes; pero de ellos, para no decir nada bueno, más vale no decir nada.

¿Qué filología platónica es ésta que pretende estudiar a Platón, sin invadir las fronteras del pensador, como si la navecilla del filólogo anticuario, para estudiar a Platón, filósofo de alto bordo, no estuviera obligada a calar en aguas filosóficas, cuya navegación no es puro cabotaje, y salir a alta mar y practicar un comentario de quilla profunda y un estudio a todo trapo? Y si no puede hacerlo, por ser testa demasiado circunscrita a otro tipo de problemas, que no se meta en esa navegación de gran velamen. Cierto que el filólogo se desempeñará mejor en el aspecto filológico de ese estudio (papel que hará con perfecto continente); pero que no se nos pida, en nombre de la filología, que nos constriñamos deliberadamente a problemas de tercera clase, con un voluntario sometimiento a una ley que nosotros no hemos estipulado y que significa, con unos u otros eufemismos, declarar a la filología incompetente para hablar de Platón. Pero no está dicho que ésos sean los límites de la jurisdicción filológica.

Vemos, pues, por todo lo dicho, y pese a sus méritos, que hay en este libro (sin duda, de lo menos vivo y fuerte de la obra wilamowitziana) un fallimiento demasiado, una equivocación mayor de lo que es lícito equivocarse. Desde un punto de vista, decisivo, aunque no le quita otras virtudes, es un intento terco y fallido. Ese lado (fundamental) menos satisfactorio de la obra nos obliga, acaso, a ponerla en el debe de una cuenta que, por fortuna, tiene partidas muy firmes en el haber, incluso sin salirnos de este libro. Las páginas de donde más sustancia de placer se nos destila son las del volumen segundo[25], con gran golpe de notas, apostillas y escolios de tan purgada crítica, en los cuales pone muy buenas doctrinas de varia lección y toca notables cuestiones eruditas dignísimas de ser leídas. Sobre todo, nos admira por el buen despacho de los problemas crítico-textuales, que suele resolver con elegancia y buena gracia, con puntualidad y gusto: con frecuencia son cuestiones muy altercadas y porfiadas las que Wilamowitz desata a fuerza de pericia y de ingenio en la amplísima doctrina crítica derramada en las notas de este volumen. En esta crítica de dificultad y lucimiento campea de modo excelente nuestro filólogo. Por esas flechas clavadas en la diana crítica le otorgamos, a título debido, nuestra admiración copiosa y lo consideramos, en efecto, maestro de eminencia casi aristotélica. Como filólogo, más que Wilamowitz nadie; pero otra cosa como filólogo platonista, sí.

Por muy diferente modo y estilo (la diferencia subraya de tan ingrata manera los defectos de la bibliografía antes aludida), por muy diferente manera colaboran filología e historia en los estudios platónicos de Werner Jaeger[26]. En ellos se habla de historia, pero en aquella dimensión profunda a la que antes me refería. En ellos se habla de política, pero sin las telarañas que suele poner el concepto en los ojos interesados. En ellos, a Dios gracias, no se habla apenas de biografía. Significan un paso más, y paso de cuenta, en la tarea filológica de dar un nuevo rostro, más griego, a Platón. Reaccionan contra el estrechamiento de la filosofía de Platón en el

[25] Hay reimpresión: *Platon* II: *Beilagen und Textkritik*, Berlín, 1961.

[26] *Paideia*, trad. esp., México, 1957 (la primera edición alemana de los vols. II y III es del año 1944) y, de entre los escritos anteriores, sobre todo «Platos Stellung im Aufbau der griechischen Bildung», *Die Antike* IV 1928, 1-13, 85-98 y 161-176 (recogidos en *Humanistische Reden und Vorträge*, Berlín, 1960, 117-157).

fenómeno lógico. Nos dan a gustar un Platón liberado del enfeudamiento a determinadas escuelas filosóficas de nuestro tiempo. Acreditan el papel central de Platón en la historia del humanismo, punto de vista éste de tan largo tiempo enmudecido entre los platonistas.

Hacen así justicia a Platón, porque, para nuestro filósofo, el alma humana, objeto de la educación, es eslabón central medianero en una doble relación. En una relación, diríamos, «vertical», está situada entre las ideas, el ser, la forma o comoquiera que lo llamemos, y las apariencias corporales, el no-ser, lo amorfo o disforme, o comoquiera que etiquetemos a la multiplicidad que se opone al principio de unidad. Pero, en una relación «horizontal», el alma humana se sitúa entre la unidad, que el cosmos o la polis representan, y la multiplicidad, que representan las distintas partes del organismo. El filósofo que ha visto (*Resp.* 514 *a*) la entera estructura del ser, de los fenómenos a las Ideas, desde la óptica de ese término «paideia» tan amigo y familiar (constricto el vocablo a su sentido griego) nos invita, muy finamente, jugando del vocablo, a tomar pie del comunismo de aptitud de la palabra para ver que, en el arco del filosofar platónico, «paideia» es, en efecto, la palabra clave y que entrambas relaciones, vertical y horizontal, no carecen de ajuste, pues corresponden a una misma posición central del alma: como entre las ideas y los fenómenos, así es entre el mundo, también el político, y los más finos elementos de su estructura. Esta noción concurre benéficamente a poner unidad en el filosofar platónico, unidad que, según este enfoque, podemos nosotros también captar. Si en la interpretación de Jaeger (o en la de Stenzel, pero éste no descuidaba el otro aspecto científico o lógico-matemático) se destaca, sobre todo, la relación horizontal y se da tanta importancia al aspecto «político» (tomándolo en su acepción más capaz), esto depende de que otros le dan demasiada poca importancia, quiero decir, que se explica como reacción, quizás necesaria, frente al ideal neohumanista de la formación humana, orientado tan unilateralmente hacia la personalidad del individuo.

Lo «pedagógico» de los Diálogos es un concepto de muchos fondos y acepciones que hay que sondar, por no ser noción comúnmente recibida, sino que cada uno la entiende a su modo. Primera acepción: en esta acepción se refiere al Diálogo como imitación de un proceso educativo. Segunda acepción: vale para expresar la función

de pedagógico designio de los Diálogos en el conjunto de la filosofía platónica. Tercera acepción: se emplea para designar la discusión en los Diálogos, sobre pizarras pedagógicas, de cuestiones relativas a la educación. Pero, por lo mismo que su principal propósito se cifra en reinsertar a Platón en la historia del humanismo, en la interpretación «pedagógica» de Platón a que ahora nos referimos, lo pedagógico apunta, particularmente, a dos extremos. Primero, se trata de evidenciar las conexiones orgánicas del pensamiento platónico con el conjunto de la cultura griega y con su inveterada vocación educativa que, en Platón, alcanza su máxima profundización, pues justamente de la tradición histórica de los griegos sacó Platón, potenciándola, la idea humanista de la educación y del proceso educativo, modélica para la cultura occidental. Comoquiera que de esa tradición histórica era Platón consciente, esto es, tenía conciencia de apoyarse en ella y se veía a sí mismo como la sucesión de todos los ayeres pedagógicos de la poesía, como el heredero de los poetas y pensadores de la educación de antaño, se trata, en segundo lugar, de mostrar que ha sido Platón quien no sólo ha dado fundamento filosófico a lo pedagógico, y esto se consigue mostrando la validez permanente del pensamiento educativo de Platón, sino quien le dio también fundamento histórico, haciendo posible que nosotros hoy nos sintamos históricamente unidos a la tradición griega de la formación del hombre. Dicho de otro modo, que la pervivencia de la cultura griega no debe entenderse como la de un algo ideal que está por encima del tiempo, sino que se nos hace visible desde un vértice de óptica diferente, en su peculiaridad histórica; de donde se produce que, precisamente en la fuerza formativa de la «paideia» griega, nos retrogradamos nosotros los modernos y enlazamos con nuestros orígenes en la cultura griega, y así el estudio de ésta no es, para nosotros, asunto de retrospectiva u ociosa curiosidad, sino algo mucho más entrañable, un autorreconocimiento.

Toda esta bella construcción de Jaeger se apoya, como sobre vigas maestras, en finos análisis del conjunto de la obra platónica y sobre el telón de fondo de otros admirables estudios de los restantes capítulos de la literatura griega arcaica y clásica. La tesis de Jaeger es, a mi juicio, certera e importante; no tiene pero. Pero como que habla queridamente desde su ladera interpretativa, para dibujar con trazo enérgico la figura de un pensamiento precisiva-

mente así entendido, abulta un poco (subrayándolo, aun a riesgo de exagerarlo) el pedagogismo integral de la literatura griega y nos ofrece de la misma una imagen demasiado platonizada. Aquí podríamos apuntar su tanto de culpa con su tanto de disculpa, pues para que la tesis quede más patente y a fin de fijar el concepto tan recíamente como pueda, el autor ha escogido pensadamente, meditadamente, ese ángulo de visión, un tanto exclusivo y mayorado. Hase de añadir, para no rehuir tampoco en este caso ninguna sinceridad, que sobre algunos de los análisis del pensamiento platónico, vistos por Jaeger de modo muy personal (entre las otras cosas, con algún resón de hegelianismo), habría mucho que hablar y sería razón ponerle reparos en algunos puntos en los que hay que tomar y que dejar o que decididamente nos parecen yerros, que no podemos aceptar sin muy grave temeridad o peligro de conciencia, no obstante nuestra mejor voluntad. Quita aparte estos cargos y puntícos, que apenas los sombrean levísimamente y que yo no voy a adoptar ni rechazar, porque la parte principal o tesis que al presente nos interesa es suficientemente verdadera, yo estimo (adhiriendo con mi voto a la opinión de ilustres platonistas) que los estudios platónicos de Jaeger, coronados en los capítulos correspondientes de *Paideia,* pueden ser recomendados efusivamente.

Por otra parte, las admirables investigaciones aristotélicas de este mismo autor [27] son, en cierto modo, el canto de gallo mañanero para el planteamiento de la reconstrucción de la doctrina no escrita de Platón, ya porque admitían su existencia, ya porque ofrecían un paralelo eficaz en el caso de Aristóteles. Tengo entendido que Jaeger, al final de su vida, dio su visto bueno y pase crítico a la restitución sistemática de la que voy a hablar en seguida.

4. LA RECONSTRUCCIÓN DE LA DOCTRINA NO ESCRITA

Nuestra retrospección, volviendo la cabeza hacia atrás, nos ha puesto de manifiesto, espero, el sentido y orientación de la erudi-

[27] W. Jaeger, *Studien zur Entstehungsgeschichte der Metaphysik des Aristoteles,* Berlín, 1912, 131-148. Cf. F. Wehrli, «Aristoteles in der Sicht seiner Schule, Platonisches und Vorplatonisches» en el vol. col. *Aristote et les problèmes de Méthode,* Lovaina-París, 1961, 321-336.

ción de nuestro siglo afanada en torno a la cuestión platónica. Henos ya en nuestros días. Nuestro momento en esa larga historia me parece que es decisivo, pues ahora se viene a decir que, en cierto modo, toda la filología platónica anterior ha seguido una pista falsa.

Vista desde los comedios de nuestro siglo hasta el día de la fecha, desde una vertiente que mide ya un cuarto de siglo, la bibliografía platónica es una mole inmensa de libros (de ellos, algunos, por su obesidad, verdaderos megaterios tipográficos) que asusta. Pero de entre esa considerable bibliografía [28], cientos y tantos libros (algunos muy interesantes en sus temas respectivos, pero que no aportan nada nuevo, o que aportan poca cosa, a la cuestión platónica), desde el punto de vista que ahora me urge ostentar, no hay que destacar sino unos pocos títulos (no más, cuando más, de media docena) que denuncian una importante inflexión de ruta y me parece que barruntan, en aspectos importantes, los horizontes en que ha de moverse la filología platónica del porvenir inmediato. Arden ya en ellos los suficientes años de fatigas para poner de relevancia la doctrina no escrita de Platón y, por ende, para rehabilitar, después de tan larga descalificación padecida, la transmisión indirecta que, en parte, la mediatiza.

Se trata de una corrección decidida (de corregir un pecado de omisión) del postulado consagrado desde Schleiermacher y del que todavía hoy no se apean los más de los platonistas, pues sobre el tema hay pendientes muy acaloradas disputas que tanto alborotan por periódicos filológicos y congresos, es a saber, el postulado de que, para reconstruir el pensamiento platónico hay que partir en exclusiva de los Diálogos, leídos por sí mismos, endebleciendo o eliminando, en fin, toda otra fuente testimonial. Pero a este postulado ocurre oponer alguna literatura, pues sabemos, según se ha visto, que Platón no vertió directamente su pensamiento íntimo y viviente en sus Diálogos escritos, sino que fue en su enseñanza oral donde expuso lo que creía más original, profundo y decisivo

[28] El cultivo intensivo de que Platón ha beneficiado puede colegirse de las listas bibliográficas de H. Cherniss en *Lustrum* IV 1960, 5-308 y V 1961, 323-648 y de E. M. Manasse en *Philos. Rundschau Beiheft* I y II, 1957 y 1961 (libros en alemán e inglés, respectivamente, a las que hay que añadir la literatura del último quindenio).

de su pensamiento y esta enseñanza fue la base de lo que, andando el tiempo, habría de ser la tradición de la Escuela: por donde mucho importa el testimonio de esa longincua tradición, muy especialmente en sus principios, para reconstruir los ἄγραφα δόγματα[29] de Platón, sublimes a toda escritura.

(Ádrede evito el término «esotérico», palabra que, aunque tiene estado con esta acepción precisamente, yo rehuyo, porque parece apuntar un significado impertinente aquí: en efecto, además de lo hermético y amartillado en los reducidos confines de una Escuela (y, acaso, enmadejado y mistagórico), parece designar lo hermético como cuasisinónimo de inasequible o desconocido y también formas autoritarias, doctrinarias, impositivas, esto es, da la impresión de que nuestra intención va consignada a convertir el platonismo en doctrina secreta de santo y seña o figurar el platonismo como un dogmatismo encerrado en artículos de fe, ordenanzas y decretos inderogables. Doctrina intracadémica es, acaso, el nombre que le viene más al propio al enseñamiento no escrito de Platón.)

En tal sesgo cobra agudeza extrema la reconstrucción del curso platónico de lecciones, hoy perdido y al que tan concretamente aluden Aristóteles y otras fuentes antiguas, del que, salvado del naufragio, conocemos el bello título flotante «Sobre el Bien», Περὶ τἀγαθοῦ (que hay que entender como título genérico de toda la enseñanza oral, pues no hubo otra que la impartida sobre este tema[30]), y, por fortuna, algunas importantes noticias que traen a flote las supramentadas fuentes. Se trata de una teoría de los Principios, que se desarrolla en una doctrina de la derivación y de la reducción a partir de los principios irreductibles, según categorías de relación y función. Esta doctrina denota ascendencia, cuya línea no es difícil precursar, pues que tiene parentesco con el pitagorismo y, acaso, tiene también otras influencias bien aprovechadas, que vienen de Oriente a Occidente, lo mismo que las estrellas. No es en este lugar mi misión ni mi papel entrar de lleno en los problemas de pormenor que esa reconstrucción plantea, ni en una crítica de algunos puntos más o menos retocables u objetables, pues lo

[29] Aristóteles *Phys.* 209 *b* 15.

[30] Cf. H. J. Krämer, «Aristoxenos über Platons περὶ τἀγαθοῦ», *Hermes* XCIV 1966, 111-112. Contra: G. J. de Vries, «Aristoxenos über περὶ τἀγαθοῦ», *Hermes* XCVI 1968, 124-126.

único que aquí nos importa es enjuiciar su significación de conjunto. En cuanto a hacer un resumen o balance de estas investigaciones, es cosa que huelga igualmente, porque al entendido no hay para qué refrescarle la memoria sobre cosa tan reciente y que tiene en su mente (este movimiento de importancia se cumple estos años, estos meses), y el lector algo más distraído de este tema (el que, sin entregarse al oficio de platonista, se siente curioso de estos problemas) tiene a su disposición un excelente resumen sobre el estado actual de dicha reconstrucción mucho mejor que el que yo pudiera aquí pergeñar a la carrera y como en cifra: a él remito al lector de generosa curiosidad[31]. Me limito a señalar que esta delicada operación reconstructiva, para platonistas finos, debe obrarse, de nuestra limitación haciendo virtud (mira lo que más abajo escribo), a partir de los Diálogos y Cartas, pero vistos desde las referencias de Aristóteles, completadas por otros testimonios[32] o noticias doxográficas (Hermodoro, Teofrasto, Aristóxeno, Sexto Empírico, Alejandro de Afrodisias, etc.), y desde la tradición misma de la Academia, a partir de la doctrina sistemática de Espeusipo y Jenócrates. La combinación de todas estas noticias, por compulsa con la obra escrita, arma un sistema. Pues, naturalmente, ninguna de esas fuentes o testimonios nos ofrece una sistematización elaborada de la doctrina oral de Platón: el sistema surge de su combinación. Algunos lo han alegado en tono de crítica, que yo no voy a discutir aquí, aunque sí recordarles a quienes en ella parecen complacerse que esto mismo se podría predicar de Aristóteles, por alto ejemplo, y ese mismo sería su caso, si, perdida su obra esotérica, tuviéramos que reconstruirla desde la tradición indirecta.

31 Recomiendo el vol. col. (ed. J. Wippern) *Das Problem der unsgeschriebenen Lehre Platons. Beiträge zum Verständnis der platonischen Prinzipienphilosophie*, Darmstadt, 1972 que, precedidos de una «mise au point» del editor, reproduce los trabajos fundamentales para la reconstrucción de la doctrina no escrita y para la interpretación, desde este horizonte, de la obra escrita, en un tomo cómodo y manuable. Pero no exime, para informarse más a la larga, del libro fundamental de K. Gaiser *Platons unsgeschriebene Lehre. Studien zur systematischen und geschichtlichen Begründung der Wissenschaften in der Platonischen Schule*, Stuttgart, 1963 (repr. 1968), ni, por supuesto, de la obra de H. J. Krämer citada en nuestra nota 34.

32 Cf. P. Wilpert, «Neue Fragmente aus περὶ τἀγαθοῦ», *Hermes* LXXVI 1941, 225-250 y K. Oehler, «Neue Fragmente zum esoterischen Platon», *Hermes* XCIII 1965, 397-408.

Aunque, en este territorio, hay algunos precedentes de mérito (pienso, por ejemplo, en León Robin [33]), la reconstrucción de la doctrina intracadémica de Platón comenzó sistemáticamente, hará como quince años, con la disertación tubinguesa de Hans Joachim Krämer *Areté en Platón y Aristóteles* [34], seguida muy pronto por otros libros y estudios del propio Krämer y de Gaiser, Oehler, Gadamer, Wippern y otros más filólogos capaces, gentes todas de buena compañía [35], que han tenido la resolución de emprender tan serio trabajo plasmando, poco a poco, tal doctrina con fisonomía perceptible ante nuestros ojos.

En la historia de esa reconstrucción, breve aún por el tiempo (un solo quindenio), pero larga ya de varios sucesos, lo primero que echamos de ver es cómo esos eruditos han ido ampliando, más hacia atrás cada vez, el ámbito de la obra escrita de Platón utilizable para la restitución de la doctrina no escrita: desde la obra del Platón más viejo, escrita en el sereno invierno de su vida, se pasó a la obra media y, finalmente, también a los Diálogos llamados, convencionalmente, juveniles. Esto quiere decir que entre los Diálogos del último grupo («tercero», según la opinión más extendida), que explican la dinámica dual y el perenne antagonismo de los principios mediante una doctrina sistemática y altamente matematizada, y los Diálogos del «segundo grupo», que discuten e ilustran la idea del Bien, no hay diferencia de fondo, es decir, que ya en *La República,* mientras que Platón recurría a la imagen del Sol, que fuera de la caverna brilla remoto, para aclarar la idea del Bien en la obra escrita (al final del libro sexto de *La República*: 506 *e* y ss.), en la Academia, en cambio, ilustraba probablemente la idea del Uno por medio de ejemplos matemáticos de igualdad, regularidad y unidad. Pero la observación va más lejos. Es más aún, y es

[33] *La théorie platonicienne des Idées et des nombres d'après Aristote,* París, 1908 (repr. Hildesheim, 1963) es la obra de este autor, que al lector curioso aconsejo lea. Robin fue un platonista de toda distinción, cuyos juicios no tuvieron la debida autoridad en su tiempo y cuyo nombre andaba un tanto olvidado; pero la sustancia de su doctrina, que tanto se compadece con lo que hoy se hace en este terreno, lo ha vuelto a poner en moda.

[34] *Arete bei Platon und Aristoteles. Zum Wesen und zur Geschichte der platonischen Ontologie,* Heidelberg, 1959 (repr. Amsterdam, 1967).

[35] Una nota bibliográfica muy completa al final del vol. col. citado en nuestra nota 31.

que Platón poseía ya esa doctrina, «in nuce» al menos o quizás cuajada y consolidada, desde un comienzo, no cuando vino al mundo de la curiosidad filosófica, pero sí cuando se puso a escribir los primeros Diálogos para ilustrar la existencia de Sócrates, aquel preguntón (preguntando y preguntando y asegurando, una vez y otra, la pregunta con un porqué) de la orden de los descalzos que se dedicaba a la tarea de abrirle el vientre al prójimo, para que le salieran las ideas, y que fue su maestro y su permanente entusiasmo intelectual y a quien Platón confesaba deberle todo lo que era, después del vientre que lo llevó; pues, a bien mirar, también en los Diálogos «socráticos» (y que lo son y no lo son) se encuentran trazas de aquella doctrina insocrática.

Si esto es así, dicho se está que la reconstrucción de la doctrina platónica de los principios iluminará, desde una luz nueva, toda la obra escrita de Platón, y esto, lo mismo en los diálogos «dialécticos» que en los «socráticos», pasando entremedio por los del grupo segundo. Leído entero el cuerpo de los escritos platónicos, con la apariencia de ser fortuito y desperdigado, resulta ser de un notable sistematismo. Al abarcar su obra, desde ese viso, con mirada amplia y única, se revela, en todos los ángulos de su cronología, como un todo bastante homogéneo, pues hay en ella un fondo permanente común que variamente en todos los Diálogos se afirma. La permanencia no excluye la variedad, y ello por dos razones, además de la muy importante del cambio, según sea el Diálogo y su tema o intención, del punto de vista[36]: lo primero, porque no se niega una depuración progresiva, un progreso y depuración constante del pensamiento, en este punto central, de Platón, que era un perpetuo estudiante y a quien no se pretende petrificar o convertir en estatua, y así la doctrina de los principios, marcada por la unidad y el sucederse, se iría madureciendo, acrisolando y mejorando en profundidad; lo segundo, porque a la fijeza del fondo doctrinal se opone la variabilidad en los modos de exponerlo en los Diálogos, reflejo gradual cada vez más cercano de la enseñanza oral y, al final, muy cerca ya de ella, esto es, cada vez menos Diálogos y más tratados doctrinales. Desde el día primero de la escritura platónica (no sabemos cuándo) la doctrina fundamental parece haber sido

[36] Cf. R. Schaerer *o. c.* 76-83.

la misma, igual en la enseñanza oral como en la obra escrita; pero desde un principio, el pensamiento de Platón vive una doble vida o, mejor, una vida en dos pisos, quiero decir, que Platón lo expuso de dos formas: una forma esotérica y técnica, para un núcleo escogido de amigos y contertulios filósofos y, desde que se fundó la Academia, para el círculo de los estudiantes académicos, y otra exotérica y protréptica, mediante los escritos dedicados a un público lector más amplio y, dando un gran brinco en el tiempo, a nosotros. Estos escritos pudieron servir igualmente de recordatorio o apoyatura memorística (ὑπομνήματα) para el público auditor de la Academia, para los enterados y que se hallaban en autos (εἰδότες), pues es natural que los Diálogos mismos suscitaran la controversia en la Academia y por de contado que otros Diálogos surgirían de la discusión en la Escuela. Ese desdoblamiento de público y de fines es, en la obra platónica, el aspecto sociológico fundamental, como lo fue entre los pitagóricos. Presta plausibilidad a tal opinión el que sabemos positivamente que lo propio hicieron Aristóteles y otros discípulos de Platón, quienes dualizaron, por esa doble vía, la exposición de su doctrina y que son, en este caso, los términos obligados de comparación. Y esto es lo que hace Platón; de suerte tal que, considerando estos consiguientes, no puede dubitarse de la tradición que consagra idéntica práctica en el caso de Platón. En definitiva, enseñanza oral y escritura filosófica fueron paralelas, en un paralelismo temporal y en una coalescencia de contenido; aunque, en la obra escrita que corre paralela a la enseñanza intracadémica, el contenido filosófico se expresara con la imperfección inherente al género y las intenciones del escritor.

A Stenzel le cupo el mérito de darnos del conjunto de la escritura filosófica de Platón una imagen esencialmente unitaria, pues la evolución del pensamiento platónico a través de los Diálogos la supo entender como un «desarrollo orgánico», que se enlaza en el curso homogéneo y continuo de unos motivos esenciales. Ahora, a la luz de la indicada relación, se capta aún mejor la unidad fundamental del pensamiento platónico. Adquiere, a la vez, nuevo sentido la pregunta acerca de su «evolución», tradicional cuestión platónica de la filología. Deja de ser ésta un problema de evolución real, de cambio con saltos e hiatos, del pensamiento platónico a través de los Diálogos, seriados cronológicamente, al menos por

grupos, mediante la estadística lingüística: al presente, el problema se transfiere a la relación entre una enseñanza oral (doctrina de siempre, sistema constante, aunque madurado año tras año) y una obra escrita, cada vez más cercana y expresiva de aquélla.

Se trata de un nuevo-viejo entendimiento del problema, ya que la cosa viene muy de atrás. Goza de excelente respaldo, pues, en cierto modo, renueva una explicación del antiguo estilo, a lo Schleiermacher, explicación a la cual tuvieron cierta afición, en las primeras décadas de este siglo, Shorey, Jaeger y von Arnim; pero que ahora parecía ser opinión inaudita y jubilada, arrumbada. La explicación genética de las diferencias entre los Diálogos, como documentos de la evolución interna del propio filósofo y estaciones de su propio desenvolverse, una explicación muy romántica, la propuso Carlos Federico Hermann, editor de Platón, en su obra, de 1839, *Historia y sistema de la filosofía platónica*, «pues un perpetuo progreso es la ley del entero desarrollo, a lo largo de su vida, del espíritu de Platón» (lo entrecomillado es suyo). Pero, antes de esto, ya dijimos que Schleiermacher las había explicado como resultancia de una intención didáctica del escritor, es decir, en el sentido de un método que procede de lo más sencillo a lo más complicado; con lo cual, la «cuestión platónica» vendría a consistir en la reconstrucción de un orden expositivo teleológico de los Diálogos.

La unidad interna del pensamiento de los Diálogos, hoy más reconocida que nunca antes, no solamente echa por tierra la explicación por circunstancias biográfico-psicológicas, que maldita la falta que hacen para explicar una evolución puramente inventada, sino que luego invita a una reconsideración de la interpretación de Schleiermacher, en el sentido, quizás, de un acercamiento progresivo de su obra édita (antes más tácita o reticente sobre temas que estaban ya, en la mente del autor, resueltos) a la doctrina intracadémica. ¿Es que, en Platón, a vuelta de no pocas vueltas, se ha ido suavizando la desconfianza hacia la escritura (véase *Leyes* 811 *c*), máxime considerando que, cada vez más, hace voto de pobreza voluntaria y rechaza casi toda alegría de imagen y verbo? ¿Es, otra vez, el «plan pedagógico», como Schleiermacher decía con alguna proximidad a lo exacto? Schleiermacher caminaba por buenas pistas y tuvo una buena entrevisión del problema (entrevemos,

quiero decir, que ha entrevisto algo, sin acabar de verlo); si bien ahora la cosa se entiende más profundamente (en estrato más hondo y en virtud de razones más precisas y eficaces), o sea, que Platón no sólo va cardando su obra escrita de las bonituras que la adornaban en su inicial asomada a la escritura de Diálogos y la va penitenciando de adminículos literarios, sino que, sobre todo, la purga de elementos propiamente dialogados y la acerca a la forma de tratado o exposición doctrinal, obra sin habilidades literarias y más expresiva de su filosofía. Y aquí tenemos cómo se riza el rizo iniciado por Schleiermacher. Otra vez más, la historia de un problema, cuando se contempla en grueso y en junto y a distancia depuradora, viene a consistir en un tomar, abandonar y, finalmente, retomar, para más profundizar y, cuando se redondea el círculo, nos parece que se ha cumplido el trámite completo de su itinerario. Nuestro pleito, los pasos que anduvo la idea de «evolución» aplicada a los Diálogos, antes de asumir la forma que ahora decididamente adquiere, es un nuevo ejemplo. Una explicación que no suele reunir actualmente sufragios de aceptación corriente, la vemos volver remozada y esponjada de nuevo y recobrar el prestigio: volvería a revalidarse, cerrando bien el circuito de la historia de un problema planteado por Schleiermacher y variamente renovado desde entonces; y si la miramos al trasluz, vemos en ella actuando el pasado íntegro de la historia de la cuestión.

Quince años han pasado y está muy claro que el nuevo planteamiento de la cuestión platónica toca puntos muy importantes, así de fondo como de método. Ha promovido, como no podía menos, una controversia un tanto acre, con réplicas y contrarréplicas. En adelante, al menos, no se podrá pasar sobre este tema, preliminar e inexcusable, como sobre ascuas, con pocas ganas de tratarlo, sino que, cualquiera que sea el modo de pensar sobre él, no habrá más remedio que esclarecerlo. Numerosas autoridades y algunos elevados ingenios en el platonismo han intervenido en la polémica con calor y hasta con cierta vehemencia, que rebasa el tono de la enguantada discrepancia científica, bien insistiendo en la datación tardía de la conferencia, que no curso, y además para grande audiencia, «Sobre el Bien» o ἀκρόασις περὶ τἀγαθοῦ, es decir, considerando que las noticias sobre el tema se refieren a una anécdota y solamente del Platón viejo, un documento único en la historia del filósofo que,

por una vez, habló para el gran público [37]; ya apocando o nulificando el relieve filosófico de la «doctrina de los principios» así reconstruida, o sea, queriendo demostrar que tal doctrina es insignificante, o sin profunda significación, para el pensamiento platónico [38]; bien «atetizando» la tradición indirecta, con el achaque de ser de tardía atribución al filósofo, y negando la existencia misma de dicha doctrina en el pensador cabeza de la Escuela [39]. Conforme a esta crítica, en sus varias modulaciones, que yo aquí en su pormenor no discuto ni ligeramente sentencio [40] y espero que, en definitiva, afinando nuestra puntería y haciéndonos desechar posiciones insuficientes, representará un avance en el proceso dialéctico que perfeccione progresivamente nuestro conocimiento de un problema injustamente desatendido, conforme a estos cargos está por sobrentendido (y aquí viene nuestro desacuerdo) que el platonista se exonera de la obligación de tener en cuenta, o muy en cuenta, la doctrina no escrita de Platón y que la sola forma de comprender a Platón, que toleran las condiciones históricas, consiste en perseverar en la lectura de los Diálogos, o sea, que, «vistas las cosas históricamente», los Diálogos tienen la exclusiva de la doctrina de Platón y sobre ellos y los problemas de su cronología deberíamos seguir concentrando toda nuestra atención. En cuanto a la doctrina «Sobre el Bien» nada seguro sabemos de lo que Platón realmente enseñara y gracias a las gracias que se conozca su existencia, suponiendo que existiera y no sea un fantasma, cuya reconstrucción equivaldría a poner en

[37] Cf. K. H. Ilting, «Platons Ungeschriebenen Lehren: der Vortrag 'Ueber das Gute'», *Phronesis* XIII 1968, 1-3 y Ph. Merlan, «War Platons 'Das Gute' einmalig?», *Hermes* XCVI 1968, 705-709 y «Bemerkungen zum neuen Platobild», *Arch. f. Gesch. der Philosophie* LI 1969, 111-126.

[38] Cf. W. Bröcker, «Platons Vorlesungen», *Forschungen und Fortschritte* XL 1966, 89-92.

[39] Cf. F. P. Hager, «Zur philosophischen Problematik der sogennante ungeschriebenen Lehre Platons», *Studia Philosophica* XXIV 1964, 90-117 (en la línea de los trabajos de H. Cherniss que citamos en nuestra nota 42).

[40] Contesta a esas críticas H. J. Krämer, «Retraktationen zum Problem des esoterischen Platon», *Mus. Helv.* XXI 1964, 137-167 y «Die platonische Akademie und das Problem einer systematischen Interpretation der Philosophie Platons», *Kantstudien* LV 1964, 69-101 (recogido en el vol. col., citado en nuestra nota 9, *Das Platonbild*, 198-230). Como ejemplo de hipercrítica negando valor a los testimonios, cf. G. Vlastos en pp. 384-397 de «On Plato's oral doctrine», recogido en *Platonic Studies*, Princeton, 1973, 379-398 (y que fue una recensión de *Gnomon* XLI 1963, 641-655): el autor ha añadido ahora unas páginas de epicrítica (*o. c.* 399-403), completamente insuficientes.

tortura la imaginación para resucitar fantasmas impalpables: esto del «fantasma» se dijo ya, en la primera mitad del siglo XIX, cuando, por primera vez, F. A. Trendelenburg planteó el problema del platonismo esotérico en su libro sobre los números ideales de Platón[41].

La solución, que ve la incógnita convertida en cero, la juzgo la menos probable. La cuestión, lejos de ser fantástica, tiene hoy una inquietante realidad. Es, en ciertas dosis, normal que se prefiera eludir el problema incómodo o estorboso y que, sitos y surtos en el terreno habitual, queramos escapar por lo que, se piensa, es la línea de menor resistencia, reiterando que la doctrina de Platón es solamente acreditable mediante los Diálogos; aunque reducirnos a los Diálogos no sea el camino más fácil para llegar a entender a Platón, sino una vía dificilísima, que por tal la tenemos y acaso también, sin salida. Pero ¿podemos proceder así, con la conciencia tranquila?

Pues vele aquí que la incorrespondencia entre el pensamiento de los Diálogos, leídos *per se*, y la imagen de Platón que Aristóteles nos da proporción de conocer es un hecho ni vago ni discutible, y lo mismo digo de la dada por otros, y no unos cualesquiera, sino sus contemporáneos y casi contemporáneos, sus contiguos en la Academia (que conocían su doctrina no precisamente de lejos, indirectamente o de oídas): curioso razonamiento aquel que en sus cuentas olvida este detalle, que no es detalle, sino grave escollo. Sabemos harto que Aristóteles (que, en el frontón de Platón aprendió a rebotar sus primeras pelotas polémicas) propende a la inclemencia y a un cierto ensañamiento en la crítica menuda y reparona, cuando se refiere a Platón, que no lo mienta para el elogio (vicio griego castizo) y relapso para la alabanza, si aprueba, su aprobación está erizada de distingos y reservas. Estar siempre erizado de púas parece ser, en casos tales, su estilo infaltable: cicatería antipática que nos desabre y causa cierto malestar. No es dudable que hay que leer con cautela tales textos influidos por la polémica y que puede haber, en ellos, referencias inexactas sugeridas por la lucha y para la lucha, pues, por razón del ejercicio polémico, Aristóteles siente en Platón el enemigo. Otras veces, cabe nos ofrezca una visión personal del pensamiento de su predecesor, teñida de

[41] *Platonis de ideis et numeris doctrina ex Aristotele illustrata*, Leipzig, 1826.

sus propios prejuicios, quiero decir, fabricándole a su pensamiento propio una genealogía como de encargo. Esto es incontrovertible y no debemos identificar a Platón con lo que Aristóteles nos entrega desde luego y sin más: hay que determinar, en cada caso, el coeficiente de tergiversación más o menos voluntaria. Es fuerza añadir que poner en duda, por sistema, todo lo que Platón dice en Aristóteles y en los reportes de otros referentes, que dicen con Aristóteles (en compacto consenso), y pensar que uno y otros hacen trampa y creer que lo que atestiguan es falso testimonio o invención, sería llevar la cautela a tal extremo que pica en lo paradójico [42]. Que en esas referencias Aristóteles polemiza con los Diálogos o, si no, con discípulos de Platón y no con el maestro mismo, es tesis desesperada que, ni aun extremando nuestra bonísima voluntad, podemos aceptar. La verdad, leyendo a algunos de estos críticos, honrados filólogos que, precisamente por serlo, me parece que, al cabo, demuestran lo contrario de lo que pretenden, pues pretenden demostrar que la imagen de Platón, en su discípulo inmediato Aristóteles y en las enseñanzas de su sobrino y heredero Espeusipo, era una completa falsificación (como si Platón fuera ya entonces una realidad remota para el público y, como tal, susceptible de esas manipulaciones) y a despecho de lo que pretenden, nos confirman en la opinión contraria, que no podemos descreer de Aristóteles que asegura lo contrario que estos señores al pie de veinte veces, leyéndolos, digo, me viene a la memoria el contezuelo del ateo que se había resuelto a no creer en Dios en todos los días de su vida y, al fin, halló la prueba decisiva de la no existencia de Dios, pues era pescador de caña y en el fondo de un río pescó aquella piedra con la inscripción que decía: No existo. Firmado: Dios.

5. ALGUNOS MALENTENDIDOS

Dedicarnos a reconstruir la doctrina no escrita de Platón, desde los Diálogos y según el consenso de las citadas fuentes, ¿es, como

[42] Es cautela ya topiquizada entre muchos encomendar la virtud de esta tesis a una simple referencia a los estudios de H. Cherniss, *Aristotle's Criticism of Plato and the Academy* I, Baltimore, 1944 (Nueva York, 1962²) y *The Riddle of the Early Academy*, Berkeley-Los Angeles, 1945 (Nueva York, 1962²; hay trad. alemana: *Die ältere Akademie*, Heidelberg, 1966); pero estos estudios de Cherniss, que son muy meritorios, no convencen en la tesis central.

se dice, dejar lo bueno (lo bueno cierto) por lo excelente incierto o abandonar el suelo firme para perderse en la neblina, en cuestión imposible y que se pierde en las nubes? Yo no lo creo; pero aquí ni afirmo ni niego: interrogo. Sí que digo que ahí precisamente tenemos la cuestión que, al presente, el platonismo debe estudiar de un modo perspicaz y serio.

¿Le permiten los doctores de la nueva filología platónica y los de la filología platónica tradicional, enzarzados en ardientes disputas, a un filólogo humilde la impertinencia de hacer algunas consideraciones al respecto humildemente, sin molestar a nadie?

Y aquí es bien avisar que convendría deshacer algunos malentendidos originados de los naturales excesos que suceden, cuando, sobre un cualquier problema, se ha pensado tenazmente de una manera y luego el viento de la opinión salta a opuesto cuadrante y algunos opinantes se exceden mucho, pero que mucho, y la exageración hasta las cosas justas las estropea, pues, extremándolas por el otro extremo, al embalarse en un entusiasmo nuevo (con más la emoción propia de todo salvamento) y ahogando los matices intermedios, las hace incurrir en el opuesto extremo. Desde considerar que los Diálogos contienen toda la doctrina de Platón hasta considerar que se impone hacer almoneda de los Diálogos, filosóficamente hablando, hay la gran distancia que hay entre los extremos. Entonces cunde la alarma. ¿No es de temer la descalificación filosófica de los Diálogos? ¿No es de temer que la nueva imagen del pensamiento platónico no deje sitio para que consideremos su posible evolución? ¿No trae todo ésto consigo una simplificación demasiado esquemática de la filosofía de Platón? Quizás, en efecto, cupiera temer algo de esto, de no corregir a tiempo ciertos resabios extremosos.

No se debe pretender, lo primero, eliminar la idea de un desarrollo o evolución del pensamiento platónico expuesto en los Diálogos, tradicional «cuestión platónica» de la filología; aunque sí que se la entiende de una manera harto diferente, pues se confirma la unidad interna del dicho pensamiento y se admite que Platón poseía la doctrina de los Principios, cuando se puso a escribir los primeros Diálogos, siquiera su exposición ha ido evolucionando en el sentido arriba precisado. En cuanto a la doctrina no escrita, no es que no evolucione. Pero aquí nuestras fuentes dan insuficiente testimonio

de esa evolución y no nos permiten reconstruirla. Lo que Aristóteles[43] nos dice sobre las ideas números es un caso excepcional y una golondrina que no hace verano. Nuestra reconstrucción de la doctrina de los principios se limita a concertar y zurcir una malla de grandes líneas tectónicas que arquitecturan el sistema del pensamiento platónico, su torso estructural, y esto fue constante. Por forzosidad, por imposición material de las cosas mismas y por razones hermenéuticas tenemos, pues, que operar, no con variables, sino con constantes estadizas e invariables, al menos para etapas enteras de la actividad pensante de Platón.

Excusa decir que no se pretende la desautorización de la obra escrita de Platón. No se trata exclusivamente, ni siquiera principalmente, de reconstruir la doctrina extradialogal de Platón. Se trata de dilatar largamente nuestro horizonte de la filosofía de Platón más allá de la obra escrita conservada, que no da un testimonio totalitario de aquélla; lo cual supone un viceversa correlativo, el mejor conocimiento de esta última. La tradición indirecta (en fin de cuentas, tan enjuta y pobretona) no puede ser una suplantación de los Diálogos o un motivo de inatención para éstos, pues exageración tan disminuyente o liquidación tan radical constituiría un propósito desdichado, una aberración suicida explicable por cierta manera de perversión del juicio o de demencia. Nos traería a término que fuera necesario irritarnos al comparar, como se dice, lo que cuesta con lo que vale; nos daría en rostro la desproporción entre unos Diálogos, de cuya autenticidad platónica no hay duda y sin los cuales, en muchos aspectos, no habrá nada que merezca la pena, y una doctrina reconstruible solamente en las grandes líneas exteriores de su fábrica, lo justo para que nos hagamos cargo de lo esencial del sistema. No se trata, conste, de nada de eso, ni podemos poner a esa carta la fortuna de la filosofía platónica. Los Diálogos se esclarecen mejor a sí propios careados con la doctrina de los principios, sin que esto signifique un cuarto de conversión en la trayectoria de una filología atenta a la exégesis de los textos de los que, en definitiva, chupamos sus lectores casi todo nuestro jugo de Platón. Esa doctrina, que va como insinuada en la escritura, era la columna vertebral de toda su filosofía. Afortunadamente,

[43] *Metaphys.* M 8, 1084 *a* 12 y ss.

las vértebras supervivientes nos permiten reconstruirla, aunque sea en forma ultraesquemática y como en esqueleto. Basta ello para dar un oriente y una dirección a nuestros pasos, cuando interpretamos unos textos que, ensimismados y confinados en su arisca insularidad, permiten muchos entendimientos y sobre los cuales, en efecto, los intérpretes han descargado las más diversas significaciones, cuando los quieren entender desde dentro de ellos y sin salir de ellos. En su sencillez constructiva proporciona a la escritura platónica sus defectivas raíces, los fundamentos sistemáticos en que se inspira y el sentido que lleva una obra que hay que leer con tanta cautela (todas las cautelas, todas las vigilancias son pocas). Por poner unos cuantos ejemplos, bien estudiados y de los que más al propio acreditan el botín de claridades logrado por esta nueva manera de leer los Diálogos, citaré los siguientes: la noción de *areté* (virtud, definida de Platón, es orden, medida y medio) desde *Gorgias* a *Las leyes*[44]; el mito de *El político* y su filosofía de la historia[45]; las «hipótesis» de *Parménides*, que han dado algún quehacer hermenéutico y que ahora se vertebran sobre nuevas bases; los juegos numéricos de *Timeo*[46], que han quebrado tantas cabezas; o, pongamos, la doctrina de πέρας y ἄπειρον en *Filebo*[47] o las conexiones filosóficas de las tres cuestiones del «locus mathematicus» de *Menón*[48]...

De paso que la nueva filología platónica reconstruye la tan citada doctrina, en lo cual bien puede tener razón, no la tendrá seguramente, si se reduce al estudio de la tradición de la Academia, como a cuarteles de invierno a que uno se acoge tras su fracaso en la conquista de los Diálogos. Su peculiar modo de ser no merma valor testimonial a los Diálogos, máxime recordando otra vez su autenticidad fuera de dudas: simplemente, hay que saber leerlos, inventando, por todo lo dicho, un procedimiento especial de rendimiento suficiente. Al exclusivismo dilemático, tan groseramente uni-

[44] Cf. H. J. Krämer, *o. c.* en nuestra nota 34.

[45] Cf. K. Gaiser, *Platon und die Geschichte*, Stuttgart, 1961, 24 y ss.

[46] Cf. K. Gaiser, *o. c.* en nuestra nota 31, p. 44 y ss.

[47] Cf. P. Wilpert, «Eine Elementarlehre im platonische Philebos», *Studies Robinson* II, Saint Louis, 1953, 573-582 (recogido en el vol. col., citado en nuestra nota 31, *Das Problem der ungeschriebenen Lehre Platons*, 316-328).

[48] Cf. K. Gaiser, «Platons Menon und die Akademie», *Arch. f. Gesch. der Philosophie* XLVI 1964, 241-292 (recogido, con un apéndice epicrítico, en el vol. col. *Das Problem der ungeschriebenen Lehre Platons*, 329-393).

lateral, de «o lo uno o lo otro» hay que oponer una política filológica de «lo uno y lo otro» [49]. No tema el helenista, que ha vivido hasta ahora encantado por los Diálogos (que son, en verdad, encantadores), que los desvaloricemos: siguen siendo lo más importante.

Cierto que, por todo lo que dijimos, parece, a la aprensión al menos, que el momento existencial dialógico existe, sobre todo, en función de la enseñanza oral que es el verdadero alumbramiento o parturición de ideas. Esto es «sensu platonico» literalmente cierto; pero, esencialmente, no pasa de ser cierto hasta cierto punto. El final aporético, en sesgo inesperado y chasqueante, que parece el malogro de muchos Diálogos y les da un aire de filosofía presunta o frustrada, una apariencia de degüello del problema, pues el pensamiento de Platón nos sorprende y da esquinazo, escapándose de sopetón por una tangente improvisa o guillotinado por una súbita secante; el entrevero de la entonación o el tonillo hondamente perturbador de una ironía ubicua, que lo hace pasar todo por su alquitara y que es un arma permanente —o una medicina— contra todas las seguridades del intérprete, quitándole el suelo (insólido, infirme) de debajo de los pies, en una sensación de perdimiento y de inseguridad; el carácter «abierto» de los Diálogos que es como el final, que no es final, suyo propio; los problemas insuficientemente problematizados, no precisamente porque indómitos o por insuficiencia del pensador... cada cosa de éstas y su conjugación entre sí y con otras más constitutivamente suyas de los Diálogos son un constante excitante que el filósofo, que ha condenado la escritura, envía al lector para invitarle a prolongar el diálogo más a lo vivo y por lo personal, como sabemos que así ocurrió, en una serie de casos, con algunos de sus lectores.

Esto significa, por una parte, que el diálogo escrito confiesa su carácter constitutivamente propedéutico. Por si hubiera alguna duda, Platón remite en su obra escrita a conceptos y explicaciones que no están en ella, que nos chocan por su agresiva ausencia: éste es un tema que aparece a menudo trotando por los vericuetos de su escritura, desde *Protágoras* [50]. Cuanto al propósito que mueve su

[49] Cf. H. G. Gadamer, *o. c.* en nuestra nota 10, p. 6.

[50] *Prot.* 357 *b*, *Resp.* 506 *d* y ss., 509 *c*, 611 *b* y ss., *Phaidr.* 246 *a*, 274 *a*, *Soph.* 254 *c*, *Polit.* 262 *c*, 263 *b*, 284 *d*, *Tim.* 28 *c*, 48 *c*, 53 *d*: cf. H. J. Krämer, *Arete bei Platon und Aristoteles*, 389 y ss.

escritura, no hay duda: cumplen los Diálogos, al efecto, un menester de iniciación. Y es verdad que el saber auténtico no se aprende leyendo; pero, si a esto vamos, tampoco se aprende oyendo, sino que asciende del fondo del ser del doctrino, de lo que en su intimidad nace y brota como canto profundo del ser que manifiesta su resolución; quiero decir, que la sabiduría se gana por una profunda decisión humana, de la que la palabra es, desde luego, solicitación más segura que la letra, mas, al cabo, solicitación. Vale decir que, en ese sentido, son propedéuticas la escritura y la palabra filosóficas; aunque la primera lo sea también en otro sentido, como actitud estratagémica o preparación o invitación, por un medio insinuante y deleitoso, para la enseñanza oral. Más allá de sus inmediatos y como corporales discípulos, para su público exclusivamente lector y, por supuesto, para nosotros, los Diálogos son propedéuticos en aquel primer sentido, es decir, que, en la acepción vulgarizada de la palabra, son algo más que propedéuticos. Su gloria, su astucia o su candor, es dejar al lector insatisfecho, proponer diversos caminos. Llaman a las puertas del alma del lector. Éste, si tiene un alma adecuada, experimenta la llamada por lo personal e íntimo y, según su densidad espiritual, va interpretando su pensamiento, a la vez que se interpreta a sí mismo.

Platón se inserta, como escritor de filosofía, en una tradición, a la vez «lúdica» y «pedagógica» de la literatura. Por otra parte, su filosofía se fija y orienta en la matemática, pues sabemos que, en su sistema de las ciencias, había tabulado las matemáticas como la más gran ciencia entre las disciplinas del «globo intelectual», como la verdadera y efectiva ciencia. Platón había estudiado seriamente problemas matemáticos, había comunicado mucho con matemáticos peritísimos en la materia. Nos consta que tocaba en su enseñanza estas especies de difícil condición y, a veces, sobremanera inamenas y que recurría a opiniones y motivos matemáticos arduos y, para aquel entonces, de muy docta vanguardia. Su enseñanza académica ostentaba la consabida prevención: sólo para geómetras. Tenía Platón conciencia de que la enseñanza de la doctrina de los Principios según y conforme a modelos matemáticos (que exigen un esfuerzo, en ocasiones grande, por parte del estudioso) es difícil y esquinosa. Estos extremos que, sin duda en los términos más sobrios literariamente hablando, explicaba en su enseñanza oral,

los debía simplificar o silenciar, cuando quería hacer respirar a su doctrina el aire libre de la plaza pública y ponerla al alcance de cualquier persona medianamente discursiva [51]. Pero es que, además y sobre todo, los primeros Principios (ἄκρα y πρῶτα, *Ep.* VII 344 *d*) son lo rigurosamente inefable, son inefabilidades que no se pueden poner por escrito y su apropiación espiritual, si se llega a esa gran jornada de la gran revelación, es el resultado fulminante del movimiento dialéctico de la palabra hablada. Porque, lo uno, Platón publica a través de un vehículo literario y la literatura tiene su tradición, y lo otro, una enseñanza raciocinante de los Principios no se debe, ni en fin de cuentas se puede, poner por escrito, por ambas razones, y acaso también, a veces, con una subintención «política» (pues si miramos la voluntad que tenía de reformar la sociedad, animado de celo y amor del mejoramiento humano, y la conciencia que tenía de su misión, cierto no se ha de negar que algo de esto le moviera a publicar con vistas a unos conciudadanos, que albergaba el propósito de mudar para mejores), por todo esto escribe Platón Diálogos que no pretenden —¡claro que no!— suplantar la enseñanza oral, que es insustituible, sino que se proponen predisponer para ella y servirle de preparación, pues que ponen delante los ojos de los lectores un anticipo de la Academia y el leerlos solicita en esa dirección el interés; o por otra comparación platónica un εἴδωλον (*Phaidr.* 276 *a*) de la verdadera enseñanza, cuando el maestro se esparcirá con ellos y se dirá lo ahora inefado y se ganará, acaso, lo siempre inefable. Todo esto es verdad. Pero, por otra parte, también es verdad que, si a pesar de su condenación de la escritura (o más bien que a pesar, a causa de ella), sin embargo escribe, es que, seriamente mirado, no hay contradicción en el empeño.

¿Descienden los Diálogos a no más que literatura parafilosófica y no hay en ellos, propiamente, una filosofía, sino que, a través de las cañerías de esta fluvial escritura dialogada, nos viene de Platón solamente una incitación a filosofar? Para aceptar esa doctrina encuentro dentro de mí bastantes estorbos. Claro es que hay, en los Diálogos, filosofía, y con mucho reboso. Platón es, en ellos, escritor y psicagogo y sin embargo de esto, y acaso también por esto, es

[51] La explicación es de H. G. Gadamer, *o. c.* en nuestra nota 10, p. 245.

filósofo. Porque los Diálogos no sólo invitan a la enseñanza, sino que también enseñan, y si son propedéuticos, como de veras lo son, no menos son educativos. Por un bando, están vinculados a otra existencia posible y más alta, pero, de la otra banda, están dotados de existencia propia; de una mano, son promisores, pero de la otra mano, cumplidores; y esto, *al mismo tiempo*, pues conllevan enlazadas ambas dimensiones, tan y mientras el pensamiento del autor se cela y, a la par, se descubre. Ya empiezan por ser educativos y filosóficos en tanto que el momento de la ignorancia es un constituyente infaltable y cosustancial de la ciencia. El Diálogo no es sabio, pero sí filósofo (*Phaidr.* 278 *b-d*). Y además, y acaso sobre todo, cuenta que el contacto directo y relación interindividual entre maestro dicente y discípulo auditor y locuente, del que son los *Diálogos solicitación y catequesis*, conforme al designio de su autor, fue la señal de unos pocos escogidos. Pero el hombre, además de uno (el hombre que cada uno es, alma impareja e individualísima), es uno de tantos o uno de muchos, como el lector impersonal, desindividualizado y anónimo de los Diálogos (el hombre cualquiera) y, de una u otra manera, también con él contaba Platón, con tal que fuera un alma idónea (προσήκουσα ψυχή, *Phaidr.* 276 *e*). La escritura de los Diálogos que, en cierto modo, «ni dice ni oculta», sí que «señala», como según Heráclito (fr. B 93) la palabra del dios de Delfos, y esta función «semántica» de la letra es también la de la palabra viva en la enseñanza oral, pues el sugerir es el modo de decir propio de la filosofía que apunta a la libertad del lector (alerta para percibir algo que no es paladino decir, pero sí es intencionado sugerir), a su espontaneidad, a la virtud creadora de cada uno. La filosofía ni se recibe ni se plagia; es, en cada individuo, labor original y creadora.

En un sentido, la palabra escrita de los Diálogos es una sola y no puede disociarse en varias, que digan cosas distintas para las distintas clases de lectores que los lean; pero, en otro sentido, sí que se convierte en una voz federal que reparte su decir a medida del leer de cada lector. En este último sentido, hay tantas maneras de leer los Diálogos como lectores, de la propia suerte que una batalla se multiplica por tantas batallas individuales como contendientes. Sin dejar de ser para todos, son también de uno mismo. En cuanto y en tanto y sólo porque cumple esta función el magis-

terio «impersonal» y por escrito es tan filosofía como el magisterio personal y oral: son, a la vez, filosofía y el método para llegar a ella.

En resumen, los Diálogos hacen a los dos trances. Cada vez más contienen una enseñanza positiva [52]; pero siguen siendo protrépticos siempre [53]. En todo caso, su carácter «abierto» los lleva a prolongar su existencia en «preguntas y respuestas» en el alma del lector. Los Diálogos, se ha dicho por algún pesimista como boca de lobo, no sirven para conocer el pensamiento auténtico de Platón, no nos acojamos desesperadamente a la esperanza de creer lo contrario, pues «per se», como obra autónoma, el Diálogo platónico está huérfano de valor filosófico. Pero respondo que sí sirven tal y que revelan «quand même» lo que, realmente, Platón enseñaba. Otra inocencia y optimismo ingenuo (si no fuese una insinceridad) fuera creer que lo revelan con claridad e íntegramente, completa y diáfanamente. Pongamos las cosas en un término cuerdo. Puestas así las cosas, conseguiremos alguna claridad.

El hombre tiene que encaramarse en el tiempo para ver, con la necesaria perspectiva, estos giros (sean revolutivos, sean evolutivos) del pensamiento científico y para justipreciarlos; y esta atalaya, hecha de tiempo, excede, por lo general, el de la duración de una vida humana: piensa y juzga en unidades de centuria. ¿Quién puede ver hoy con luces que han de encenderse, acaso, dentro de equis años, en el lejano mañana incógnito? Estamos tan cerca de este nuevo planteamiento de la cuestión platónica, tan en su vecindad y raíz, que no percibimos sus proporciones. Para saber si lo nuevo es bueno, no hay más que una prueba: esperar a que deje de ser nuevo. Como es natural, el futuro tiene la última palabra. Sin embargo, no es aventurado predecir en la vigilia el rostro del día que llega y parece ya claro que el absolutismo de Schleiermacher, al erigir los Diálogos en testimonio absoluto del pensamiento de Platón, ha privado a nuestra imagen de éste de rasgos esenciales, que deben serle reintegrados.

La recuperación y recobro de la doctrina no escrita de Platón debe tratar de interpretarla con ayuda de los Diálogos, de igual

[52] Cf. K. Gaiser, *Protreptik und Paränese bei Platon*, Stuttgart, 1959, 197-221.
[53] Cf. H. Gundert en p. 97 de «Perspektivische Täuschung bei Platon», en el vol. col. *Zetesis*, Amberes-Utrecht, 1973, 80-97.

manera que la interpretación de éstos, sin dejar de ser exégesis que se aclare dentro de la obra, debe estar propuesta al encaje de lo nuevo de aquella restitución, en una reciprocidad de utilidades. La contigüidad, la compresencia de Diálogos y doctrina no escrita, que se hacen y rehacen unos a otra, y viceversa, modifica la fábrica de conjunto de nuestra imagen del pensamiento platónico. La declaración de los Diálogos recibe ayuda y favor, leyéndolos en las líneas y en las entrelíneas, es decir, captando y descifrando lo que se le queda al autor entre renglones, lo sobredicho y lo sotopensado: ya la doctrina no escrita alumbra una lucecita en una insinuación inapercibida que se arreboza en el texto y que ahora puede ser recogida y sopesada, ora una palabra opaca recibe la luz de un sentido, cuándo un incidente de leves proporciones, al aplicarle un resonador adecuado, se agranda significativamente, tal vez algo de la doctrina no escrita resulta no sin importancia o de suma pertinencia para proyectar un ancho haz de luz sobre un texto, subálveo al cual corre un sentido refractado. La doctrina no escrita disciplina y da unidad orgánica al pensamiento de los Diálogos, cuando, por desesperación de hallarles un sistema, se ensaya este camino. Así leídos, nos permiten entrever o trasoír, como un contrapunto, toda una teoría muy precisa. Por ella comprendemos y se nos definen muchas cosas que vislumbrábamos vagamente. Proporciona, al menos, un esquema dentro del cual puede quedar inscrita la significación efectiva entre las varias de que el texto platónico es susceptible.

Además, por ese camino se pone, por fin, un correctivo y contrapeso a tantas interpretaciones arbitrarias (incontables se han inventado), cuyos autores, para poner sistema en el pensamiento de los Diálogos, hicieron cuanto quisieron, a sabor y en plena holgura, y así se daban trazas para hacerle decir a Platón lo que ellos querían. Lo que, sin aquella doctrina y atenidos los intérpretes a sus fuerzas, si no merecía venia, al menos tenía cierta color de disculpa (pues los Diálogos son obra rica de todos los claroscuros, que pueden inclinar a interpretaciones parciales y diferentes), ahora nos parece de una insolidez inquietante. La arbitrariedad incontrolable que raya en lo intolerable se torna controlable, lo insoluble parece de fácil solución, pues que ahora disponemos de un nuevo instrumento hermenéutico: útil para colmar lo insuficiente y podar lo

exuberante de nuestra lectura de la obra escrita, qué le falta y qué le sobra; bueno con que poner algún sistema en el pensamiento de los Diálogos; cómodo, relativamente, que al hermeneuta inspira alguna seguridad de hacer más lograda la operación de la exégesis.

A su vez, una filología estrechamente familiarizada con los Diálogos rectifica con solicitud constante la reconstrucción y declaración de la doctrina no escrita, esto va de suyo, y anima de vida lo que, sin los Diálogos, sería un mundo muerto, o apergaminado, un esqueleto de sistema harto abstracto y disecado.

Se trata, pues, de acomodar nuestro oído de filólogos a esta doble melodía y nuestro aparato ocular, desempañada la vista, a este modo duplicado de mirar, siguiendo, a la vez, sin miedo y sin temeridad ambas líneas de discurso y esclarecimiento que guían nuestra mirada, del mismo modo que Platón por ambas líneas desdobló o dualizó su enseñanza, y juntando a la vista ambos dos testimonios para honestarlos y congruirlos en una imagen históricamente conveniente de todo el filosofar platónico. No es ésta una faena liviana; pero, al cabo, tampoco me parece que sea una política hermenéutica del cuadrado redondo, pues no se trata de reconciliar lo inconciliable, sino de reagrupar lo disperso, infundir homogeneidad a lo aparentemente heterogéneo, unificar lo discrepante «prima facie». No nos preguntemos: ¿Dónde se encuentra la auténtica filosofía de Platón, en los Diálogos que leemos (pese a todas las reservas de Platón hacia la escritura) o en la doctrina que reconstruimos, cuyos fundamentos los explicó solamente Platón en su enseñanza oral? Pero ¿acaso tenemos necesariamente que elegir? ¿Acaso estas dos vías no se unen en un punto de convergencia?

6. UNA FILOLOGÍA PLATÓNICA DE NUESTRO TIEMPO

En esta tarea de integración (pues pensamos en una verdadera integración, no en un eclecticismo o mero apaño) falta aún mucho por hacer. Si no se me entiende mal, diré que, en este terreno, nuestros pasados nos legaron una irónica manda, dejándonos casi todo por hacer. Estamos en un comienzo, por el momento mejor de intención que de hecho. Se ha empezado a roturar el camino,

aunque a veces corto trecho. Hay motivo para estar insatisfechos, porque no todo está hecho, pero no disatisfechos con lo que ya está hecho y que ofrece muchas cosas interesantes. Claro es que, tratándose de una investigación en plena mocedad quinceañera, no podría pedirse que existan ya tratados clásicos y es explicable que algunos de los estudios que han comenzado a proyectar nueva luz sobre la cuestión platónica, pese a sus merecimientos, se nos antojen como ediciones en letras todas mayúsculas o como programas de lo que hay que realizar y profundizar, pues una cosa es predicar y otra dar trigo.

Todo un rosario de temas, que ofrecen muchos lados interesantes, esperan ser acometidos por algún esfuerzo enérgico y continuado. Antes de entrar en proyectos de su manipulación y trato, primero sería bien que dispusiéramos de un buen comentario —de un comentario completo, que será mejor que ninguno— de los testimonios, pues falta uno bueno ni hay otro cualquiera. Hoy por hoy los testimonios para la restauración de la doctrina no escrita no están recogidos en una edición críticamente establecida y beneficiada de un comentario condigno (pues todo testimonio debe ponerse a prueba, mirando la situación y la intención del testigo). Los textos más importantes sí que están provisionalmente ensamblados para nuestra comodidad [54]; pero los elementos críticos para establecer cada texto andan desperdigados y aun algunos textos, desde ese punto de vista crítico, están muy malamente establecidos; y los comentos, cuando los hay, están disgregados, diseminados. Acaso sea esta labor lo más próximo deseado; aunque ya sabemos que un colega nuestro (Gaiser) tiene pensamiento de hacer o, mejor dicho, se emplea ya en este diseño, que es misión de alta piedad filológica, además de problema de encarecida urgencia en este terreno. Cuando bien no hiciera que rebañar todo lo que se pueda encontrar de textos y comentarios, haría harto; pero sabemos que se desempeñará muy bien del empeño que ha tomado a su cargo y que nos proveerá de una edición y comentario excelentes. Así sea.

[54] En apéndice a su libro *Platons ungeschriebene Lehre*, citado en nuestra nota 31, pp. 443-557 publicó K. Gaiser unos «Testimonia Platonica», ordenados sistemáticamente. Cf. K. Gaiser, «Quellenkritische Probleme der indirekten Platonueberlieferung», en el vol. col. (edd. H. G. Gadamer-W. Schadewaldt) *Idee und Zahl. Studien zur platonischen Philosophie*, Heidelberg, 1968, 31-84.

Uno de los ángulos más instructivos bajo los que pudiera tomarse la nueva visión del pensamiento platónico es el reconocimiento de su condición elucidaria de cómo empalma con la tradición filosófica presocrática, aun en los casos, y sobre todo en los casos, en que la ruptura parece tan grande a juzgar por el manifiesto socratismo de los Diálogos y se diría que el pensamiento de Platón es algo radicalmente nuevo, sin gestación antecedente: merece la pena sondar a fondo este problema que ofrece magníficas posibilidades, cuya pesquisa requiere corregir bastantes errores o puntualizar bastantes medias verdades de la exégesis anterior. Lo propio deseamos por lo que hace a la continuidad entre el platonismo y el postplatonismo, que todavía, a esta luz, se ve más claramente [55] y que sigue estando poco esclarecida y, desde luego, entre Platón y Aristóteles, esto último mejor conocido ya [56].

Más es; a la luz de la indicada relación entre doctrina no escrita y Diálogos brota otra cuestión interesante. Habría inclusive que remodelar nuestra reconstrucción de la terminología filosófica de Platón, licenciando la tradicionalmente consagrada a partir de los Diálogos (y que a muchos da la impresión de que el escritor Platón carece, en rigor, de estilo filosófico [57]) y adoperando otra más idónea. Este asunto nunca ha sido sometido a examen serio (ni no serio) y se puede decir que está aproximadamente intacto; pero es muy interesante, pues, aun cuando a Platón como filósofo (el filósofo es el hombre que vive con más precisión las palabras y las emplea siempre con ponderación y examen, no en un valor irresponsable y vago) le aqueja el prurito de llamar a las cosas por sus nombres, una obra tal como los Diálogos, si exacta a trechos, es también

[55] Como se ha visto por algunos desde Ph. Merlan, *From Platonism to Neoplatonism*, La Haya, 1960² (la primera edición es de 1935) hasta H. J. Krämer, *Der Ursprung der Geistmetaphysik. Untersuchungen zur Geschichte des Platonismus zwischen Platon und Plotin*, Amsterdam, 1964.

[56] Así, por ejemplo, voces de la mayor autoridad (Stenzel, Ross, Wilpert) señalan cómo se hace más inteligible, a partir del περὶ τἀγαθοῦ platónico, la doctrina ética de Aristóteles sobre el «medio» (que consiste en el medio; pero este medio no se mide en palmos, sino es medio que se ha de medir con la razón). Un estudio modelo de método, también en este aspecto, es el de E. Happ, *Hyle. Studien zum aristotelischen Materie-Begriff*, Berlín - Nueva York, 1971. Cf. en general: H. J. Krämer, «Das Verhältnis von Platon und Aristoteles in neuer Sicht», *Zeitschr. für philos. Forschung* XXVI 1972, 329-353.

[57] Así J. Ortega Gasset, *Obras completas* IX, Madrid, 1962, 638.

confusa a ratos, relativamente al tecnicismo filosófico y a la pulcritud en el uso de los vocablos enaltecidos a filosófica jerarquía. Platón en la Academia se expresaba seguramente en forma exacta y directa, acudiendo a una terminología técnicamente bien artillada, pues hay razones para pensar que una terminología filosófica bastante cristalizada (cristalizada no quiere decir mineralizada) había acreditado, en aquella enseñanza, fuero de admisión: el filósofo se sentía tal, y no literato, al ir a bautizar sus términos propios y al emplearlos luego con muy cuidadoso cuidado. (Pero no es cosa de enredarse ahora en una demostración de esto.) Mas, al escribir los Diálogos, Platón debía atemperarse al público que lo leía y rendir una teoría de los principios en forma novicia, con una descripción menos científica y en términos llanos y aproximados, sugeridos con frecuencia por las necesidades de un género que, para expresarse, acude a un modo imaginista de pensar y a su traducción en imágenes de rica tropología y que no debe, en cambio, abusar de un lenguaje empedrado de vocablos supertécnicos. Yo creo que sería interesante perseguir este tema y se lo brindo a algún joven filólogo que tenga arranque.

Sobre el problema del ajuste intrínseco entre la forma del Diálogo y su contenido filosófico, algunos estudiosos (Stenzel, Schaerer) han dado ya unos primeros golpes, magistrales, de arco; pero aún bate la urgencia de un estudio ahincado del mismo, que lo considere y estruje diligentemente en sus muchos fondos y facetas, entre las otras cosas, desde la perspectiva que abre la reconstrucción de la doctrina no escrita. Este estudio, estos estudios, se podrán realizar únicamente sobre el suelo de convivencia de la filología y la filosofía, sobre la conciencia vigilante de sus relaciones mutuas y de la adecuada colaboración entre ellas, obligando al filólogo a estrechar sus relaciones con la filosofía, y viceversa.

En todo caso, me parece que al filólogo, en cuanto tal, debe ilusionarle fervorosamente esta nueva vía que nos dispara, en el área platónica, sobre un blanco tan reconstituyente, pues le permite a la filología afirmar su derecho a la existencia, sin tener que resignarse, como se les aparece debido a algunos, a oficiar, en la cuestión platónica, a manera de artesano y menestral (pero ¿de cuándo acá ha sido demostrado que el filólogo tenga que ser «asinus mysteria portans», señores filósofos, que os dignáis conceder al filó-

logo ese papel, o señores filólogos, que lo aceptáis, más que por principios, por la natural impotencia?). La aceptación de esas cortapisas equivaldría para la filología platónica, como lo sea de veras, a dimitir de su ser. Lo que se impone, por el contrario, es devolver lo propio a cúyo es, y ocurre que problemas como el de la relación entre forma y contenido en los Diálogos o el de la reconstrucción de la doctrina no escrita a través de la tradición indirecta son cuestiones en las que la filología tiene que adelantarse a afirmar sus derechos ineludibles en una tarea hermenéutica de Platón que, por lo demás, debe ser una compenetración, ya lo dije antes, en donde lo filológico y lo filosófico se asistan mutuamente. Me parece que problemas como éstos son una invitación a los mejores, para que lleven su inquisición a ellos y les dediquen su talento. En tantos y tantos asuntos interesantes y problemas especiales les somos muy deudores a los filólogos platonistas de generaciones anteriores, cuyo esfuerzo no consideramos precisamente como una «antefilología» platónica, sino como un considerable capital (nada apolillado, nada valetudinario) que sigue rindiendo su interés. Por favor, no se tomen como censura algunas expresiones mías anteriores, acaso demasiado aristadas: ellos fueron como tenían que ser y ha sido sobremanera fértil que fueran así. Pero han hecho posible que nuestra generación aligere la nave y vuelva a lo esencial, a los problemas sustantivos para iniciar una filología platónica honda en el nivel en que nuestro entendimiento hoy de la «quaestio Platonica» nos ha colocado.

Porque no hay duda. La nueva filología platónica, la propia del filologar de hoy (permitidme este neologismo no muy arriesgado), parece haber inventado una nueva distancia, henchida de sentido para nuestra sensibilidad, al sacudir en nuestras cabezas esos temas y al buscar las vueltas a una obra de tantos pliegues y repliegues como la platónica (por lo que dice y por lo que calla y por lo que, sin decirlo, dice); parece haber encontrado una nueva manera, la más apta o la menos inepta, para enfrentar a Platón, como es debido, por oblicuación y así poder verlo, aunque sea de lejos: «chi non può quel che vuò, que che può voglia».

Las filosofías de la existencia, que ahora hace cuarenta años hicieron su aparición y del lado de las cuales se entornó nuestro pensamiento en el segundo cuarto del siglo, nos hicieron sentir

con hiperestesia cosas tales como lo aporético y problemático del pensamiento, la insuficiencia de toda filosofía y el carácter «abierto» del filosofar. Una comprensión más profunda de los Diálogos platónicos y de las cosas a ellos concernientes se podía acordar con los gustos de un pensamiento así sensibilizado, notando fenómenos paralelos en la coyuntura filosófica actual, en los temas que fermentan en esas filosofías de que queda hecha mención y que parecen sobremanera afines a los platónicos. Se acertaba así con una brecha por donde la sensibilidad filosófica contemporánea puede penetrar en el recinto de los Diálogos y encontrarles un atractivo infinitamente seductor, el de traernos, desde el fondo de sus veinticuatro siglos, un pensamiento que, la verdad, no habíamos notado antes que era, hasta tal extremo, hermano nuestro. Sin acertar quizás a explicárnoslo, Platón ha tenido siempre una tradición, bien merecida, de obligarnos a una atención insatisfecha, a un esfuerzo por comprender que no alcanza plenamente su fin, pero que crea un misterio de Platón y como una religión de Platón en cada inteligencia occidental. Esto ha sido siempre advertido; pero no ha sido nunca explicado satisfactoriamente: tal vez ahora alcanzamos a estatuir mejor el motivo, el cómo y porqué precisos de esta impresión.

El peligro es prestarles a los Diálogos, bien que mal, un alma demasiado de hoy, identificarnos con ellos y prestarles buena copia de nuestros propios gustos y de las repugnancias propias que del corazón se nos levantan. La filosofía existencial gusta, sobre ninguna otra cosa, de lo aporético, lo protréptico, lo problemático en los Diálogos, una escritura filosófica que no es un mundo solidificado de pensamientos, sino un reto a los lectores para que filosofen por su personal cuenta y riesgo. Se tiende a pensar que esos rasgos del pensamiento de los Diálogos son, en Platón, lo último, de suerte tal que Platón no solamente no ha tenido un sistema (que, en efecto, no es bien asidero o es inencontrable desde los Diálogos), sino que queridamente lo evitó. Este hombre, se dice, retrata e impersona el áureo clásico de la insuficiencia de la filosofía; su pensamiento, si alguno en el mundo lo ha sido, es el filosofar abierto y asistemático; y los Diálogos se nos aparecen como siendo por excelencia la expresión de la pregunta existencial por un hombre siempre «en camino». Sí, los Diálogos, por sí solos, segados de su

intención nativa, pueden ser así sentidos, lo propio en el tiempo de Platón que en el nuestro, y cómo son placientes para muchos que ponen el acento en lo que el diálogo filosófico tiene de pregunta y provocación para que el lector asiente su respuesta personal, de «vida abierta» a un alumbramiento espontáneo y personal, a un saber que es hontanar que sólo pulsa en soledad, que es conquista del alma solitaria. No quito importancia a esas dimensiones filosóficas que la geometría de la anterior exégesis platónica no había descubierto y que sólo nosotros percibimos con nuestra aguzada sensibilidad para las mismas, pues son temas cálidos y próximos a nuestro corazón. De lo que vengo a pensar y a decir que, aunque sentir de este modo los Diálogos no corresponde totalmente a la intención del autor, al concepto de la obra escrita como se concibió por Platón, todavía es una comprensión legítima, una experiencia filosófica rica en posibilidades y, probablemente, una intuición enérgica y clara del secreto de la eficacia filosófica de los Diálogos.

Según explicó muy bien Ortega, en cada momento de la historia del pensamiento humano hay dos generaciones *históricamente activas*, la formada por los hombres de treinta a cuarenta y cinco años y la de los que andan entre los cuarenta y cinco y los sesenta (tal vez hoy, con los adelantos de la macrobiótica y el retraso, me parece, de la edad de madurez espiritual, habría que modificar algo este punto). En el momento actual de la historia de la cuestión platónica, se me figura que a la generación activa de más edad entre los platonistas corresponde esa gustación y estimación de los Diálogos a que me acabo de referir. A la generación activa más joven le place, empero, otro Platón, creo. Pues, a última hora, hemos aprendido que la insuficiencia de los Diálogos (que nos enfada y, todo a la vez, nos acorre) no es, en Platón, lo último, sino algo penúltimo. Su insuficiencia es la del fragmento que ha quedado, que se ha quedado solo y que gime por reintegrarse en el regazo de la unidad, con vistas a la cual fue creado. No es más, sino que la letra echa de menos la palabra del filósofo dicente delineando, ante su público auditor, un verdadero sistema filosófico con rigor y con claridad. Mirándolos desde el vínculo que enlaza la obra escrita (deficiente, que no se basta a sí misma) y la enseñanza oral de

Platón doctrinando a sus discípulos, lo aporético [58], lo problemático y lo asistemático de los Diálogos envuelven una intención que ahora —gústenos o no— alcanzamos y vemos que, si en algo se asemejan a lo aporético, problemático y asistemático del pensamiento existencial, sepáralos esa intención que apuntaba a una estación, más avanzada, de una enseñanza progrediente. De lo que, conocidos sus supuestos actuantes, aunque tácitos, venimos a encontrar a los Diálogos otro sabor. La palabra del filósofo no es resucitable, pero el sistema que su palabra ofrecía, sí es, hasta cierto punto, algo que puede ser ambicionado. En nuestros días el historiador de la filosofía se siente con un temple o predisposición muy diferentes de los que su colega de la generación anterior encontraba en sí. De nuevo apetece ser un analítico de sistemas, porque la voluntad de sistema, se vuelve a decir, con razón, es lo específico de la inspiración filosófica; y ocurre que, en el caso de Platón, nunca antes hemos sentido tan hondo que su filosofar era también un sistema. Esto nos ofrece el gusto que apetecemos. Es muy de este tiempo, nos interesa, nos va. Además, creemos que hace justicia al estro filosófico de Platón y que no es simple resultado de una tornavuelta de nuestros propios gustos y preferencias. Entender así a Platón parece ser hoy nuestro deber y nuestro destino generacional.

A la investigación platónica en nuestro siglo le somos deudores de contribuciones verdaderamente luminosas sobre la importancia que tuvieron en el pensamiento platónico ideas como polis, eros, mito, areté y diálogo, y, en efecto, ésos son en Platón conceptos fundamentales y no aleatorios; pero lo que no se ve claro es cómo se traban esas cosas y cómo convergen los diversos ejes de este pensamiento —¿o no convergen?—. Lo que a esos conceptos fundamentales les confiere, a su vez, fundamento es una concepción metafísica del ser, una doctrina de los principios que es el firmamento de esos conceptos y el hontanar que mana, en Platón, las venas de todo un sistema. En una palabra, lo que da unidad, en Platón, al político, al educador, al amador, al psicagogo y a algunas otras cosas es el ontólogo y el pensativo de los principios.

58 Cf. W. Schulz, «Das Problem der Aporie in den Tugenddialogen Platos», *Die Gegenwart der Griechen im neueren Denken (Festschrift Gadamer)*, Tubinga, 1960, 261-275.

De ahí, de ahí que, después de tanta vicisitud (alguna tan extraña), tal vez en la hora de ahora, en el siglo vigesimocuarto de la era platónica, hemos aprendido a hacernos lo bastante humildes para reparar en este trivialísimo hecho: que Platón era, por encima de todo, un filósofo. ¿Por qué no decirlo? Una mirada, con aire pecador, al pretérito próximo (que rememorábamos al comienzo de este estudio) demuestra que no huelga nada esta humilde recordación.